

Pamph.
LGr. H.
H.

Aeschylus
Euripides
Sophocles

Kennt die griechische Tragödie eine Akteinteilung?

DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde

bei der Philosophischen Fakultät

der Grossherzoglich Hessischen Ludwigs-Universität
zu Giessen

eingereicht von

HUGO HOLZAPFEL

geboren in Grebenhain (Oberhessen).



GIESSEN 1914.

Hof- und Universitätsdruckerei Otto Kindt.

Kennt die griechische Tragödie eine Akteinteilung?

DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde
bei der Philosophischen Fakultät

der Grossherzoglich Hessischen Ludwigs-Universität
zu Giessen

eingereicht von

HUGO HOLZAPFEL

geboren in Grebenhain (Oberhessen).

GIESSEN 1914.


Hof- und Universitätsdruckerei Otto Kindt.

Genehmigt durch das Prüfungskollegium

am 4. März 1914.

Referent: Dr. Koerte.

Meinen lieben Eltern.



Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

Über die ersten Anfänge der griechischen Tragödie sind wir nur sehr dürftig unterrichtet; sicher ist, daß sie sich aus dem bakchischen Dithyrambos entwickelt hat. Man nimmt allgemein an, daß in ihm bereits der Koryphaios zwischen den Chorliedern in trochäischen oder jambischen Rezitationen¹⁾, vielleicht über Stücke aus dem Leben des Dionysos, vielleicht aber auch über andere mythologische Stoffe, dem Chor selbständig gegenübergetreten sei. Die Urform der Tragödie entstand nun dadurch, daß man diesem Chor einen Schauspieler zugesellte, der in verschiedenen Masken auftreten konnte. Eine dramatische Handlung wird in den Stücken dieser Anfangsperiode noch kaum enthalten gewesen sein. Der Schauspieler trat zwischen den Chorliedern in der Rolle, bald der einen, bald der anderen mythologischen Person auf; das was früher nur rezitiert wurde, hörte man nun als Wechselrede zwischen Chorführer und Schauspieler. Es waren wohl einzelne, nicht durch einheitliche Handlung zusammengehaltene, zum Inhalt der Chorgesänge passende Dialoge oder vielmehr Erzählungen in Dialogform; das Ganze stellte eine verfeinerte Art des

¹⁾ Daß der Koryphaios als ἐξάρχων eine besondere Rolle spielte, lehrt für die älteste Zeit Archilochos fr. 74 (Hiller-Crus. Anth.): ὤς Διωνύσοι' ἀνακτος καλὸν ἐξάρχει μέλος οἶδα διθύραμβον, οἷψι συγκεραυνωθεὶς φρένας. Auch Aristoteles leitet poet. 4, 1449 a 10 die Entstehung der Tragödie ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον ab. Nach Aristoteles poet. 4, 1449 a 21: τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἔχρῳοντο muß man eher annehmen, daß der Koryphaios zunächst in trochäischen Tetrametern gesprochen hat.

Gottesdienstes dar¹⁾. Diesen Charakter von Erzählungen werden die einzelnen Schauspielerpartien auch dann noch geraume Zeit bewahrt haben, als man schon eine fortlaufende Handlung bot; denn eine lebhaftere Handlung auf der Bühne selbst dürfte vor Einführung des zweiten Schauspielers kaum möglich gewesen sein. So wird man in jener Urtragödie die zwischen den Chorliedern stehenden einzelnen Dialogpartien sich als relativ selbständige Teile, als Hauptteile, wenn man will, der Handlung, vorstellen dürfen. Mit dem Hinzukommen des Schauspielers zum Chor ergaben sich ohne weiteres als Teile der Tragödie die schon vorhandenen Arten des Chorgesanges und die zwischen sie eingeschalteten Schauspielerpartien. Sie, die sich mit der sakralen Einrichtungen eigenen Zähigkeit durch die ganze griechische Tragödie hindurch erhalten haben, lernen wir kennen aus Aristoteles' Poetik, Kapitel 12: Die Chorlieder zerfallen in Parodos und Stasimon, die zwischen ihnen stehenden dialogischen Teile nannte man von dem Hinzutreten des Schauspielers zum Chor Epeisodia. Später stellte man dem Ganzen noch den Prolog voran. Diese Bezeichnungen entsprechen genau der eben geschilderten Urform der Tragödie: Der Chor zog auf mit einem Lied, der Parodos, der Schauspieler trat hinzu im Epeisodion; nach seinem Weggang sang der Chor ein Stasimon, danach trat wiederum der Schauspieler, vielleicht in einer anderen Maske, auf, nach seinem Weggang sang der Chor wiederum ein Stasimon usw. Ohne allen Zweifel schloß auch der Chor damals das Spiel. Aristoteles berücksichtigt schon die fortgeschrittenere Form, die sich in den erhaltenen Tragödien vorfindet. Das beweist zunächst die Erwähnung des Prologs. Dann rechnet er das Schlußstück, die Exodos, zu den Schauspielerpartien. Daß sie aber tatsächlich früher

¹⁾ Auf das Fehlen einer eigentlichen Handlung weist ja schon der griechische Name für Schauspieler *ὑποκριτής* hin.

ein Lied und das genaue Gegenstück der Parodos war, kennzeichnet ihr Name. Diese Berücksichtigung einer späteren Form löst die Schwierigkeiten, die man bei der Interpretation der Stelle 1452 b 23: χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἢ πρώτη λέξις ὄλη χοροῦ gefunden hat. Mit Recht hat man hierin einen Widerspruch zu dem Vorhergehenden 1452 b 17: καὶ τούτου (scil. τοῦ χορικοῦ) τὸ μὲν πάροδος, τὸ δὲ στάσιμον und zu 1452 b 20: ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὄλον τραγωδίας τὸ μεταξὺ ὄλων χορικῶν μελῶν erkannt. Mit Recht bekämpft Ingram Bywater¹⁾ die Ansicht derer, die λέξις als einen umfassenden Ausdruck für die Rezitation der Anapäste und das Singen des Melos auffassen; er sagt, 1) die Definition des Stasimon 1452 b 24 als μέλος ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαιοῦ setze solche μετὰ ἀναπαίστου καὶ τροχαιοῦ voraus, 2) widerspreche die Definition des ἐπεισόδιον, die wir eben angeführt haben; diese passe nicht für das erste Ἐπεισόδιον, wenn nicht die Parodos ein Lied sei. Die Schwierigkeit löst sich so: Ursprünglich war die Parodos ein für sich abgeschlossenes Lied wie das Stasimon, nur anderen Metrums. Das Streben der Dichter ging aber natürlicherweise dahin, Chor- und Schauspielerpartien immer enger miteinander zu verknüpfen. So verwuchs die Parodos immer mehr mit dem Dialog, was aus später ersichtlichen Gründen beim Stasimon unmöglich war, so daß sie später selbst oft Dialog ist in der kommatischen Form. Trotzdem trug man kein Bedenken, die für die Parodos einmal feststehende Bezeichnung als χορικὸν μέλος auch dieser Form zuzugestehen. Dieser Gewohnheit folgt Aristoteles in diesem Kapitel zunächst; bei der speziellen Definition aber ist er genau und verwendet, um auch diese Gestaltung der Parodos, die nicht ein μέλος χοροῦ, sondern ein λόγος χοροῦ καὶ ὑποκριτοῦ ist, zu berücksichtigen,

¹⁾ Vgl. Ingram Bywater: Aristotle on the art of Poetry, Oxford 1909, S. 209.

den allgemeinen Ausdruck λέξις. Dies rechtfertigt zugleich die Änderung des überlieferten ὄλου in ὄλη. Denn in der kommatischen Parodos redete nicht der ganze Chor, sondern nur der Chorführer oder Einzelchoreuten. Der Versuch Detscheffs¹⁾, bei χορικῶν μελῶν das μελῶν zu streichen, nützt nichts. Vielleicht ist es ein späterer Zusatz; aber χορικῶν wäre dennoch — χορικῶν μελῶν. Sollte es, wie Detscheff will, allgemein — Chorpartien sein, so müßte man den Kommos dem Stasimon bei der Teilung in Epeisodia als gleichwertig erachten. Wäre das richtig, so müßte Aristoteles ausdrücklich auf eine solche Funktion des Kommos hinweisen. Das tut er aber nicht nur nicht, sondern stellt ihn sogar zusammen mit der Monodie, die niemals für die äußere Einteilung in Betracht kommt. Daß aber der Kommos das Stasimon tatsächlich nicht vertreten kann, werden wir nachher genauer sehen (vgl. S. 31 ff.). Diese Ungenauigkeit der aristotelischen Definition erklärt sich wohl aus dem skizzenhaften, kollegheftartigen Charakter der Poetik überhaupt, in der oft die eingehende Begründung fehlt. Dieser Charakter macht uns auch die eigentümliche Definition des Stasimon 1452 b 24: στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου verständlich, über die schon Detscheff (a. a. O. S. 25 ff.) richtig geurteilt hat. Anapäst und Trochäus sind typische Maße der Bewegung, welche Verwendung sie vor allem in den Chorliedern der Komödie finden, die Anapäste auch in den Parodoi der älteren Tragödien. Im Hinblick auf diesen Gebrauch hat Aristoteles sagen wollen: Das Stasimon ist das Lied, das mit der Bewegung des Chors, d. h. mit der Bewegung auf die Bühne oder von der Bühne, nichts zu tun hat. Die Versfüße stehen hier direkt für die infolge ihres Charakters meist ausgeübte Funktion — Chorbewegung. Das bestätigt die Beobachtung, daß

¹⁾ Vgl. auch Dem. Detscheff: De tragoediarum Graecarum conformatione scaenica ac dramatica, Diss. Göttingen 1904, S. 18ff.

der Trochäus nicht rigoros aus dem Stasimon verbannt ist. In den Phoinissen 638/89 haben wir nur trochäische Reihen, und die Verse bilden dennoch ein Stasimon. Wir haben jedes vom Gesamtchor gesungene Lied, das nicht eine Chorbewegung begleitet, als Stasimon, als für die Scheidung der Dialogpartien in *Épisodes* maßgebend, anzusehen. Ein wesentliches Merkmal des Stasimon scheint mir die strophische Gliederung zu sein, ein Standpunkt, den unter anderen auch Gleditsch¹⁾ vertritt. Stasima und nicht etwa Kommoi sind auch die Lieder Philoktet 827/64, Kyklops 495/518, Eur. El. 859/79; hier sind zwischen die Strophen der Chorlieder Schauspielermonodien eingeschoben. Obwohl so der Form nach dem Kommos nicht eben unähnlich, unterscheiden sie sich doch dadurch entschieden von ihm, daß zwischen den Versen des Chors und denen der Personen die dialogische Beziehung fehlt. Bywater (a. a. O. S. 209) schließt aus der negativen Definition des Stasimon als *μέλος ἄνευ ἀναπαύστου καὶ τροχάιου*, daß dem Aristoteles auch trochäische Lieder der Bewegung, also vor allem trochäische Parodoi, in der Tragödie vorgelegen haben, und da solche nicht erhalten sind, seine Ausführungen sich auf eine spätere Form der Tragödie beziehen müssen. Obwohl unsere Auslegung der Stelle die Annahme trochäischer tragischer Parodoi überflüssig macht, kann es diese immerhin gegeben haben. Ich würde sie aber dann nicht mit Bywater in eine spätere, sondern in eine frühere Zeit setzen. Denn wenn wir das Zurücktreten der Anapäste in der Parodos betrachten, ist diese von Bywater angenommene spätere Betonung der Parodos als Marschlied durch die Verwendung des Trochäus unwahrscheinlich. Es ist nun noch eine Frage, ob da, wo die Chorbewegung innerhalb des Stückes eine besondere metrische

¹⁾ Vgl. H. Gleditsch, *Metrik der Griechen und Römer* S. 218.

Form hat, bei der Aphodos¹⁾ und Epiparodos, diese für die Abgrenzung von (Epeisodia von Bedeutung ist. Da sich Aristoteles hierüber nicht ausläßt, wäre vielleicht die Ansicht nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen, man komme seiner Auffassung am nächsten, wenn man der Epiparodos analog der Parodos diese Funktion zuweise, die Aphodos aber entsprechend der Exodos unter die dialogischen Teile rechne. Ich möchte dies indessen nicht annehmen. Denn, wie sich später zeigen wird (vgl. S. 96 f.), geht die von Aristoteles gegebene Art der Einteilung auf die ersten Anfänge der Tragödie zurück. Damals hat es aber bei dem Fehlen einer richtigen Handlung Aphodos und Epiparodos noch nicht gegeben. Beides sind später entstandene Neubildungen, die meiner Meinung nach für die äußere Einteilung nicht in Betracht kommen (vgl. die Bemerkungen über den Kommos S. 32 f.).

Diese im 12. Kapitel der Poetik aufgeführten Teile hat man unbedenklich für die Hauptteile der ganzen griechischen Tragödie erklärt, so, daß man ziemlich allgemein annimmt, die die Handlung enthaltenden dialogischen Verse würden durch die Chorlieder in Hauptteile zerlegt; man meint demnach, die Dichter hätten, selbst nachdem sie gelernt hatten, eine fortlaufende, lebhaftere Handlung auf der Bühne selbst darzustellen, diese in eine a priori gegebene Form hineingegossen. Ja Westphal²⁾ behauptet, schon Aischylos habe eine feste Methode des Aufbaues beobachtet; wie er nämlich den ganzen Stoff eines Sagenkreises in Tetralogien aufgebaut habe, so habe er jedem einzelnen Stück vier Chorika

¹⁾ Ich folge hier der Technologie Oeris, der Aphodos für die feierliche Form des Abtretens des Chors innerhalb des Stückes gebraucht. (Vgl. Die *μέρη τῆς τραγωδίας* in d. Trag. d. V. Jahrh. in Festschrift der Bas. Phil. Vers. 1907 S. 117.)

²⁾ Vgl. Westphal, Prolegomena zu Aischylos' Tragödien S. 10.

gegeben oder jedes Drama auf der Grundlage von vier Chorika aufgebaut. Er scheut sich sogar nicht, so dem Aischylos schon fünf Akte zuzuweisen (a. a. O. S. 188). Aber er hat, da er in dem aristotelischen *ἐπεισόδιον δὲ μέγιστον ἔκων τραγωδίας τὸ μεταξὺ ἔκων χορῶν μεγάλων* das *ἔκων* zu sehr urgiert, grundlos Hiketiden 418/37 den Charakter des Stasimon versagt (vgl. S. 29. f.) und Eumeniden 916 ff. fälschlich als Chorikon bezeichnet; diese Verse bilden einen Kommos, der das Stasimon nie vertritt. So fallen die Hiketiden, die ohne einen Prolog zu besitzen, fünf, und die Eumeniden, die mit einem Prolog nur vier aristotelische Teile der Handlung zeigen, aus dieser von Westphal behaupteten Regelmäßigkeit heraus. Durchaus anerkannt ist die Unregelmäßigkeit in dieser Beziehung bei Sophokles und Euripides. Und aus diesen während der ganzen klassischen Tragödie der Zahl wie der Größe nach ungleichen Teilen denkt man sich die späteren fünf durch Chorlieder getrennten Akte, die Seneca fast immer einhält¹⁾, dadurch entstanden, daß bei der Abnahme der Bedeutung des Chors die Chorika und damit auch die Epeisodia vermindert und auf eine feste Zahl gebracht worden seien. Aber die Bezeichnung des *Ἐπεισώδιον* der klassischen Tragödie als Akt und diese Ableitung der späteren fünf Akte ist sicher falsch. Denn es fehlt den Epeisodia, um anderes hier zu übergehen, eine Eigenschaft, die für den Hauptteil eines Stückes unentbehrlich ist: Sie sind nämlich oft nicht in sich geschlossene Abschnitte, und ihr Ende fällt oft nicht zusammen mit einem logischen Einschnitt der Handlung, was bei dem Schluß eines Aktes unbedingt der Fall sein muß. So müssen wir, wenn wir die Frage, ob die klassische Tragödie eine Akteinteilung gehabt hat, entscheiden wollen.

¹⁾ Henri Weil (vgl. *La règle des trois acteurs dans la tragédie de Sénèque* in *Revue Archéologique* 1861 S. 21 ff.) hat sicherlich recht, wenn er behauptet, daß Seneca, wie so vieles andere, auch diese Regel des Aufbaus griechischen Vorbildern entlehnt hat.

mit der Betrachtung der von Aristoteles angegebenen Teile die des logischen Aufbaus der Handlung verbinden.

Der Prolog.

Schon die Tragödien des Aischylos haben sich von der oben vorausgesetzten Urform erheblich entfernt. Er stellt bereits eine einheitliche, lebhaftere Handlung auf der Bühne selbst dar. Dabei ist es nun eine wichtige Aufgabe für den Dichter, die Zuschauer mit dem Bekannten zu machen, was vor der eigentlichen Handlung liegt. In den Hiketiden und Persern erfolgt das durch die Parodos. Mit der Zeit hatten die Dichter jedoch das Bedürfnis, diese wichtige Funktion von denen ausführen zu lassen, die die Träger der Handlung sind, von den Schauspielern. So stellte man dem Ganzen eine Schauspielerpartie, den Prolog voraus. Ihn finden wir in allen übrigen erhaltenen Tragödien, außer im Rhesos. Die Prologe des Aischylos enthalten nicht eigentlich das, was wir Exposition nennen; das liegt einmal sicherlich an der noch unentwickelten Kunst des Exponierens, dann aber entloh der trilogische Zusammenhang den Dichter, vor allem im zweiten und dritten Stück, der Mühe, besondere Einleitungen zu geben. Der aischyleische Prolog hat deshalb mehr den Zweck, die Zuschauer in die Situation einzuführen, so, daß er oft von vornherein schon Handlung enthält. Obwohl unter diesen Umständen ein starker inhaltlicher Einschnitt gegenüber dem folgenden meist nicht festzustellen ist, gewinnt der Prolog trotzdem einen bestimmten äußeren Abschluß dadurch, daß der Chor regelmäßig erst einige Zeit nach seinem Ende die Bühne betritt. Der Dichter gibt ihm dadurch von vornherein eine gewisse Selbständigkeit und Abgeschlossenheit innerhalb des ganzen Stücks. Diese Beobachtung ergibt sich aus folgendem: Während, wie wir später sehen werden,

die Parodos inhaltlich und dramatisch-dialogisch eng mit dem ersten Epeisodion zusammenhängt, läßt der Dichter den Chor nicht einmal die zuletzt gesprochenen Worte des Prologs hören. Daß das beabsichtigt und nicht Zufall ist, zeigt sich deutlich in den Sieben: Eteokles tritt nach 77 nach der Meldung des Boten zurück, der Chor tritt auf, ohne die Worte des Eteokles oder des Boten gehört zu haben, und singt die Parodos, die Eteokles hört. Ähnlich gehen in den Choëphoren nach Orestes' Worten: 20 f.:

Πυλάδη, σταθῶμεν ἐκποδῶν, ὡς ἂν παρῶν
μάθῃ γυναικῶν ἤτις ἦδε προστροπή

die beiden Freunde bei der Annäherung des Chors abseits; dieser hat kein Wort des Prologs gehört und singt die Parodos, die jene hören. Hier ist die Sache allerdings psychologisch begründet, was in den Sieben nicht der Fall ist: Orestes will zunächst sehen und hören, was da vor sich gehen soll. Überaus deutlich tritt die Selbständigkeit des Prologs im Agamemnon hervor. Hier spielt der Prolog in der Nacht; der Wächter will Klytaimestra erst wecken (vgl. 26 ff.). Die Parodos aber und das erste Epeisodion, die beide eng zusammengehören, finden am Tag statt; Klytaimestra ist inzwischen geweckt worden und hat sich angekleidet, es ist Morgen (vgl. 264 f.). Interessant liegt die Sache in den Eumeniden: Klytaimestra will durch ihre Worte (94 ff.) den im Tempel schlafenden Erinyenchor wecken. Dieser erwacht auch, hat aber bestimmte Worte nicht vernommen, auch den Geist überhaupt nicht gesehen. Hier ist trotz des inneren Zusammenhangs zwischen Prolog und Parodos die äußere Abgrenzung gewahrt.

Von außerordentlicher Bedeutung für die Entwicklung des Prologs ist die Loslösung der Einzeltragodie vom trilogischen Zusammenhang, die man Sophokles zuschreibt. Der Dichter konnte nun nicht mehr genauere

Kenntnis des Vorangegangenen voraussetzen, sondern mußte die Zuschauer bei jeder einzelnen Tragödie in die Handlung einführen. So gewinnt bei Sophokles der Prolog mehr und mehr den Charakter der Exposition. Indes trennt er diese noch nicht regelmässig vom Beginn der eigentlichen Handlung, so daß diese in manchen Stücken schon am Ende des Prologs beginnt (*Antigone*, *Elektra*, *Philoktet*, *Oidipus auf Kolonos*); jedoch nie schon am Anfang wie bei Aischylos. Auch bei Sophokles tritt der Prolog in derselben Weise wie bisher als geschlossenes Ganze hervor. Während auch hier die Parodos zum ersten Epeisodion in naher Beziehung steht, hört der Chor kein Wort des Prologs. Das ist ohne weiteres klar im *Aias*, der *Antigone* und dem König *Oidipus*, wo die Personen nach Beendigung des Prologs abtreten. Daß *Oidipus* weggeht, beweisen 288 ff.: Er hat zwischen Prolog und dem ersten Epeisodion mit *Kreon* unterhandelt und zweimal Boten zu *Teiresias* geschickt. Zugleich liegt in diesen drei Stücken zwischen Prolog einerseits und Parodos und erstem Epeisodion andererseits eine mehr oder weniger lange Zwischenzeit: Vom König *Oidipus* sahen wir das soeben, aber auch im *Aias* steht es ähnlich. Der Held ist im Prolog noch durchaus wahnsinnig, im ersten Epeisodion dagegen völlig normal. In der *Antigone* spielt der Prolog am Abend: *Antigone* nimmt sich vor, den Bruder zu bestatten. Das tut sie in der Nacht (vgl. 253 ff:

ὅπως δ' ὁ πρῶτος ἡμῖν ἡμεροσκόπος
δείκνυσι, πᾶσι θαῦμα δυσχερὲς παρήν.);

die Meldung an *Kreon* erfolgt am nächsten Morgen, nachdem die Wächter beim Tagesgrauen den Frevel gemerkt haben. Auch in den Stücken, wo die Personen des Prologs auf der Bühne bleiben (*Trachinierinnen*, *Philoktet*, *Oidipus auf Kolonos*), hört der Chor vom Prolog nichts. Besonders deutlich zeigt sich das im *Philoktet* und im

Oidipus auf Kolonos, wo die Parodos kommatisch ist, und der Chor so leichter auf etwa Gehörtes anspielen könnte. In letzterem Stück hat der Chor den Oidipus von weitem gesehen, dieser geht aber mit Antigone bei seinem Nahen in den Hain zurück; der Chor betritt auch hier erst einige Zeit nach dem letzten Vers des Prologs die Bühne. Diese Beobachtungen über das Verhältnis zwischen Prolog und Parodos, die auch bei Euripides gelten, veranlassen mich, in der Elektra den Schluß des Prologs anderswo anzusetzen, als es bisher allgemein geschehen ist. Der Chor ist mindestens bei den letzten Versen der Elektra 86—120 schon auf der Bühne. Denn er hört die Klagen der Jungfrau und erwidert auf sie mit 121 ff. Dagegen hat er von den vorher von Orestes und dem Pädagogen gesprochenen Worten nichts gehört, ja diese überhaupt nicht gesehen. So ist das Ende des Prologs zweifellos nach 85 anzusetzen. Die Worte der Elektra 86 ff. gehören schon zur Parodos. Ähnlich liegt der Fall im Prometheus¹⁾. Der Chor erscheint mit 128 auf der Bühne, wird aber schon in der Monodie des Prometheus 88 127 durch 124 ff. angekündigt. Er hört mindestens die letzten Worte des Prometheus, denn er knüpft mit seinen ersten Worten: 128 *μηδὲν φοβήθης* unmittelbar an Prometheus' Klagen an. Wichtig scheint mir für diese Zuteilung der Umstand zu sein, daß es sich in beiden Fällen um die Worte von Personen handelt, die sich am Dialog des Prologs nicht be-

¹⁾ Dieses Stück wage ich nach den Untersuchungen von Gercke (in Zeitschrift f. d. Gymnasialwesen 65 (1911), S. 164 ff.) und Nietzballa (De copia verborum et elocutione Promethei vineti q. f. Aeschyleae, Diss. Breslau 1913) nicht ohne weiteres mehr für die Untersuchung aischyleischer Technik zu verwerten. Ich werde es deshalb hier wie nachher (vgl. S. 59 ff.) im Anschluß an Stücke behandeln, denen es vom Standpunkt unserer Untersuchungen aus in der Technik ähnlich ist, ohne jedoch damit eine feste Datierung geben zu wollen.

teiligen. Ja Elektra ist dabei noch gar nicht anwesend. So eigentümlich zunächst die Annahme scheinen mag, die Parodos beginne in diesen beiden Stücken, bevor der Chor auf der Bühne ist, sie wird uns dennoch einleuchten, wenn wir bedenken, daß die Parodos beidesmal kommatisch ist; in diesem Fall konnten sicherlich Verse von Personen als eine Art Einleitung vorausgehen. Auch eine solche Parodos ist eine *πρώτη λέξις ὅλη χοροῦ*.

Der Bedeutung eines Aktes kommt der Prolog näher in den Tragödien des Euripides. Hier enthält er nämlich, wie Arnim¹⁾ vortrefflich hervorgehoben hat, nur Exposition, die Handlung selbst beginnt immer erst nachher. Daß der Dichter die bewußte Absicht zeigt, den Prolog noch mehr als bisher als geschlossenen Hauptteil hervortreten zu lassen, beweist eine weitere Beobachtung Arnims²⁾: Der Monolog nämlich, der überall den Anfang des Prologs bildet, gibt durchaus genügend die Exposition. Euripides schließt aber fast immer noch eine oder mehrere Szenen an, die für das Verständnis des Ganzen ruhig fehlen könnten, die die Handlung nicht fördern; das tut er zweifellos nur, um dem Prolog eine geziemende Länge zu geben. So sehen die Prologe der Alkestis, des Hippolytos und der Taurischen Iphigenie, wo nach dem Ende des Prologs die Bühne von Personen leer wird, ganz aus wie erste Akte einer späteren Tragödie. In der Taur Iph. liegt zwischen Prolog und dem I. Epeis. eine längere Zwischenzeit: Die Freunde werden gefangen und vor Thoas gebracht. Indessen hat Euripides eine feste Regel hierin nicht befolgt. Denn in der großen Mehrzahl seiner Stücke bleiben Personen des Prologs auf der Bühne und stellen so eine innige Verbindung mit dem Folgenden her. Das ist der Fall in der Medea,

¹⁾ Vgl. H. v. Arnim: De prologorum Eur. arte et interpolatione Diss. Greifswald 1882 S. 84.

²⁾ Vgl. dens. S. 81.

den Herakliden, der Andromache, der Hekabe, dem Herakles, dem Ion, den Troerinnen, der Elektra, der Helena, dem Orestes und dem Kyklops. Aber der Prolog gewinnt auch in diesen Stücken dadurch, daß der Chor erst einige Zeit nach seinem Ende auftritt, den gewohnten äußeren Abschluß. Besonders lehrreich ist die Betrachtung der Medea, der Herakliden und der Troerinnen. In diesen Stücken ist der Prolog die unmittelbare Ursache für das Auftreten des Chors. Doch dieser hört in den drei Stücken nur undeutlichen Lärm, ist also bei den letzten Versen des Prologs noch nicht da. Von dieser Regel findet sich nur eine Ausnahme: In den Hiketiden kniet der Chor von Anfang an an den Altären. Doch da sind besondere Umstände maßgebend. Der Chor bildet hier sozusagen die eine Partei, deren Sprecher Adrastos ist. Der Dichter konnte nun entweder durch Adrastos oder durch eine Person von der anderen Seite, durch Theseus oder Aithra, den Prolog sprechen lassen. In jedem Fall aber muß der Chor von Anfang an da sein. Es wäre bei dem Verhältnis, in dem Adrastos zu ihm steht, unnatürlich, wenn ihn der Dichter etwa hätte vorausseilen, den Prolog sprechen und dann den Chor auftreten lassen; unmöglich aber kann eine Person von der anderen Partei die Exposition geben, wenn die Ankunft der Mütter und des Adrastos nicht bereits erfolgt ist. Trotzdem macht sich die sonst überall geübte Praxis auch hier geltend: Der Chor geht in der Parodos auf kein Wort des Prologs ein; aus ihr könnten wir nicht ersehen, daß er schon vorher da war. Ohne Zweifel zeigt sich so der Prolog schon bei Euripides deutlich als der Vorläufer des späteren ersten Aktes und als das erste Glied einer festen Akteinteilung überhaupt. Von hier ab war die Ausgestaltung zum wirklichen Akt, an dessen Ende die Personen regelmäßig abtraten, kein weiter Schritt mehr. Eine gewisse Übergangsstufe hier-

zu stellen die Phoinissen, die Bakchen und die Aulische Iphigenie dar, über über die wir nachher noch genauer reden werden (vgl. S. 87 ff.). Hier könnte man die Prologe schon ruhig erste Akte nennen, am ehesten den der Phoinissen; in diesem Stück liegt zwischen Prolog und dem I. Epeisodion die längere Zwischenzeit, die Polyneikes nötig hat, um von seinem Heerlager in den Palast zu kommen. Daß er im Prolog sich noch dort befindet, geht aus 159 ff. hervor.

Die Parodos.

Während wir im Anfang der Stücke relativ früh eine feste, die dramatische Handlung berücksichtigende Regel des Aufbaues beobachten, vermissen wir diese in den übrigen Teilen der Tragödie. Die landläufige Ansicht, als beabsichtigten die Dichter durch die Chorlieder eine aktmäßige Teilung der Handlung, ist falsch. Die Beobachtung, daß der Prolog überall als geschlossenes Ganze hervortritt, könnte zu der Meinung führen, die Parodos diene der Scheidung des Prologs vom ersten Epeisodion, wir hätten also in ihr die unmittelbare Vorstufe für die späteren, die Akte trennenden Chorpartien. Aber sie hat ihrer Natur nach eine ganz andere Bestimmung. Wir haben schon bei der Besprechung des Prologs auf die enge Verbindung von Parodos und erstem Epeisodion hingewiesen. In den Hiketiden hat Danaos die leidenschaftlichen Klagen der Töchter gehört und gebietet ihnen, jetzt ruhig zu sein (vgl. 176). In den Persern schildern die Greise in der Parodos die Lage des Reiches. Sie ist ernst, also laßt uns beraten. Doch siehe, da kommt die Mutter des Fürsten. An der beabsichtigten Beratung nimmt nun Atossa teil. Deutlicher zeigt sich die Verknüpfung in den Sieben: Eteokles hört die in der Parodos ausgestoßenen Klagen des Chors und nimmt

mit 181 ff. Bezug auf sie. Während der Parodos des Agamemnon tritt Klytaimestra schon auf, und der Chor fragt sie schon in der Parodos, was das Opfer bedeuten solle. Diese Frage beantwortet die Fürstin 264 ff. In den Choëphoren ist Elektra mit dem Chor zum Opfern gesandt worden (vgl. 84 ff.). Der Chor erzählt in der Parodos den Grund hierfür. Elektra fragt dann, was sie mit den Spenden anfangen soll, ohne ihr Erscheinen zu begründen. Sie setzt also die in der Parodos gegebene Erklärung des Ganzen voraus. In den Eumeniden hört Apollo die in der Parodos ausgestoßenen Verwünschungen der Erinyen und treibt sie daraufhin aus dem Tempelbezirk hinaus (vgl. 179 ff.).

Genau die gleichen Beobachtungen erlauben die Tragödien des Sophokles. Im Aias spricht der Chor von dunklen Gerüchten über Schandtaten des Aias; diese bestätigt die bald darauf hinzukommende Tekmessa. Hier zeigt sich die Verbindung nur erst inhaltlich, wie in den Persern; Tekmessa hat die Parodos selbst nicht gehört, was aus 201 ff. hervorgeht. Vielleicht ist dies noch ein Anklang an die alte von den Dialogpartien unabhängige Gestaltung (vgl. S. 7). Enger drückt sich die Zusammengehörigkeit in der Antigone aus, wo der Chor selbst durch 155 ff. Parodos und erstes Epeisodion verknüpft: Kreon hat uns zur Beratung geladen, und nun kommt er zu uns. In allen übrigen Stücken des Sophokles hört die im ersten Epeisodion agierende Person die Parodos ganz oder teilweise¹⁾ und erwidert auf sie, die Verknüpfung zeigt sich demnach auch dramatisch-dialogisch. Im König Oidipus spielt Oidipus mit 216 direkt auf die Parodos an, ebenso in den Trachinierinnen Deianeira mit 141 ff. Selbst schon (kommatischer Dia-

¹⁾ Nach dem S. 14 Ausgeführten ist Oidipus beim Aufgang des Chors nicht anwesend, muß aber während der Parodos wieder erschienen sein.

log ist die Parodos in Elektra, Philoktet und Oidipus auf Kolonos, der sich direkt in trimetrischem Zwiegespräch fortsetzt. Genau dasselbe Verhältnis zwischen Parodos und erstem Epeisodion zeigt der Prometheus (vgl. S. 15 Anm.). Auch hier läuft die kommatistische Parodos unmittelbar in jambischen Dialog aus¹⁾.

Ähnlich wie in den älteren Stücken des Sophokles, etwa wie in der Antigone, ist das Verhältnis zwischen Parodos und erstem Epeisodion in der Alkestis. Hier stellt sich der Chor in der Parodos die ängstliche Frage: Lebt Alkestis, oder ist sie tot? Doch siehe, da kommt eine Dienerin aus dem Palast (vgl. 136). Diese erzählt dann dem Chor der Alkestis Geschick. Enger, etwa so wie im König Oidipus, ist die Verbindung im Kyklops. Der Silen hört die Parodos und gebietet den Söhnen mit 82 Schweigen. In den übrigen Stücken des Euripides, in denen die Parodos ein Lied ist, findet sich eine derartig dialogisch-enge Verbindung zwischen der Parodos und dem ersten Epeisodion nicht mehr; es ist im Gegenteil eine gewisse Isolierung wahrzunehmen. Bei Aischylos und Sophokles schließt sich an die Parodos ein Dialog zwischen Chor und Person an. In ihm nimmt die Person, wenn sie schon während der Parodos da war, auf sie Bezug, oder die Parodos wird, wenn die Person erst nachher auftritt, in diesem Dialog inhaltlich fortgesetzt. Bei Euripides treten dagegen jedesmal zu Beginn des ersten Epeisodion neue Personen auf, die sich um den Chor gar nicht kümmern, sondern sich mit einer schon

¹⁾ Vielleicht ist die kommatistische Gestaltung der Parodos dieses Stückes, die die übrigen Stücke des Aischylos nicht haben, und die sich am frühesten sonst wohl in Euripides' Medea zeigt, auch ein Argument dafür, daß das Stück nicht von Aischylos stammt. (Vgl. auch S. 59 ff.) Freilich bin ich mir bewußt, daß bei der geringen Zahl der uns erhaltenen älteren Tragödien eine solche Singularität für sich allein niemals ausreicht, um die Echtheit anzuzweifeln.

während der Parodos anwesenden (Herakles, Andromache, Hiketiden) oder zugleich mit ihnen auftretenden Personen unterhalten (Hippolytos, Aul. Iph., Bakchen), ein bezeichnendes Merkmal für das Zurücktreten des Chors überhaupt bei Euripides. In den Phoinissen folgt zwar auf die Parodos ein kurzer Dialog zwischen Chor und Schauspieler, aber die Person beachtet den Chor im Anfang nicht. Selbst die schon während der Parodos anwesenden Personen berücksichtigen diese unmittelbar nicht mehr¹⁾. Nichtsdestoweniger zeigt es sich, daß die Parodos auch in diesen Stücken zu den dialogischen Partien hinneigt, dem ersten Epeisodion nahesteht. Im Hippolytos ist der Chor gekommen, um sich über der Herrin Phaidra Geschick zu erkundigen, im Herakles hat der Chor den bevorstehenden Tod der Angehörigen des Helden erfahren und will ihnen ein Sterbelied singen. In beiden Stücken meldet der Chor nach der Parodos das Nahen einer für die Sache, deretwegen er gekommen ist, wichtigen Person an und stellt so gewissermaßen auch eine äußere Verbindung her. Enger zeigt sich die Verknüpfung in Andromache und Hiketiden, in denen sich die Parodos direkt an eine Person richtet. In der Andromache rät der Chor der Andromache, sich unter Hermione zu beugen, in den Hiketiden fleht der Chor die Aithra um Rettung an. Den sichersten Beweis dafür, daß auch Euripides die Parodos und das erste Epeisodion in nahe Beziehung bringen wollen, liefert die Beobachtung, daß genau die Hälfte der erhaltenen Tragödien eine kommatische Parodos hat (Medea, Herakliden, Hekabe, Jon, Troerinnen, Elektra, Taur.

¹⁾ Im *Kyklops*, den v. Wilamowitz-Moellendorf (Kykl. Übers. S. 20), Listmann (Die Technik des Dreigesprächs i. d. gr. Tragödie. Diss. Darmstadt 1910 S. 63 ff.) und R. Marquart (Die Datierung des Eurip. *Kyklops*, Diss. Lpz. 1912 in die jüngere Epoche des Euripides setzen, verfolgt der Dichter hierin demnach eine ältere Praxis.

Iphigenie, Helena, Orestes). Aber für diese gilt dasselbe wie oben: Bei Sophokles geht eine kommatische Parodos in einen gewöhnlichen Dialog zwischen Person und Chor aus, oder der Chor ist, wie im Philoktet, wenigstens beteiligt an dem Dialog. Dieser Praxis entsprechen einigermaßen noch Medea und Herakliden; in der Medea wendet sich Medea nach der Parodos an den Chor, in den Herakliden folgt auf die Parodos ein Dialog zwischen dem Chor und dem Herold. Aber der Chor wird oft nach Beendigung der Parodos von den Personen überhaupt nicht mehr beachtet, wie in Hekabe, Jon, Troerinnen, Elektra, Taur. Iphigenie, Orestes; hier nehmen an dem folgenden Dialog nur Schauspieler teil. Die alte Art findet sich nur in einem Stück der späteren Zeit, in der Helena, in der die kommatische Parodos in einen Dialog ausläuft. Über Phoinissen, Aulische Iphigenie und Bakchen werden wir später handeln (vgl. S. 87 ff.). So verschieden also die Art des Zusammenhangs zwischen Parodos und erstem Epeisodion bei Euripides von der bei den beiden anderen Tragikern ist, so besteht er jedenfalls hier so gut wie dort. Nach alledem ist die Auffassung, die Parodos solle irgendwelcher äußeren Einteilung der Handlung dienen, aufs entschiedenste zurückzuweisen. Sie stellt einzig und allein die feierliche Form für das Auftreten des Chors dar, in der dieser sich vorstellt. In der Tat erfüllt die Parodos nur diese eine Aufgabe und unterscheidet sich dadurch wesentlich vom Stasimon, das, wie wir nachher sehen werden, neben seinem Selbstzweck oft die Funktion hat, längere Zwischenhandlungen zu überbrücken. Fälschlich setzt Gräber¹⁾ die Parodos in diesem Gebrauch dem Stasimon gleich. In den wenigen Fällen, wo längere Zeit zwischen dem Pro-

¹⁾ Vgl. Paul Gräber: *De poetarum Atticorum arte scaenica quaestiones quinque*. Diss. Greifswald 1911, S. 52.

log und dem ersten Epeisodion liegt¹⁾, kann diese unseren eben gemachten Beobachtungen nach nicht durch die Parodos verdeckt werden, da diese ja dramatisch-zeitlich unmittelbar vor dem ersten Epeisodion liegt. Unterbrechungen an dieser Stelle verschleiert nicht die Parodos, sondern diese kann sich der Dichter ohne weiteres wegen der Abgeschlossenheit des Prologs von den übrigen Teilen des Stücks erlauben. Das beste Beispiel ist zweifellos der Agamemnon, wo der Prolog in der Nacht spielt, Parodos und erstes Epeisodion aber am Tag (vgl. S. 13 und S. 19)²⁾. Genau denselben Charakter wie die Parodos trägt die Epiparodos (vgl. S. 9 f.); auch sie hängt innig mit dem folgenden Dialog zusammen. In den Eumeniden nimmt der Chor nach 234 die Verfolgung des Orestes auf und betritt mit 244 die Bühne wieder; der Schauplatz ist nun nicht mehr Delphi, sondern Athen. Die Ortsveränderung und die damit verbundene zeitliche Unterbrechung wird nicht durch die Epiparodos verdeckt, sondern liegt zwischen den letzten Worten des Apollo 234 und den ersten des Orestes in Athen 235. Im Aias hat sich der Chor 814 auf Tekmessas Geheiß auf die Suche nach Aias begeben und kommt mit 866 an die Stätte, wo der Held inzwischen Selbstmord begangen hat. Die Epiparodos beginnt also erst nach der Tat des Helden und führt unmittelbar in die weitere Handlung über; wäre ihr Zweck die Verschleierung einer Zeitlücke, so müßte der Selbstmord doch während der Epiparodos vor sich gehen. In der Alkestis tritt der Chor nach 746 ab, um die Herrin zu Grabe zu geleiten, mit 861 kehrt er mit Admetos von dem Leichenbegängnis zurück, und nun folgt

¹⁾ Das ist der Fall in Agamemnon, Aias, Antigone, König Oidipus, Taur. Iph., Phoinissen.

²⁾ Über den Versuch Oeris (vgl. a. a. O. S. 118) unter der Parodos der klassischen Tragödie die Chorparodos und das bisherige erste Epeisodion zu verstehen, siehe S. 96 ff.

die Epiparodos. Die Zeitlücke, die die Bestattung erfordert, wird nicht durch sie verdeckt, sondern, allerdings nur teilweise, durch das Zwiegespräch zwischen dem Diener und Herakles. Eine längere Zwischenzeit liegt noch zwischen 860 und 861. In der Helena ist der Chor bei 385 mit Helena in den Palast geeilt, um aus der Theonoë Mund des Menelaos Schicksal zu erfahren. Inzwischen ist Menelaos 386 auf der Bühne erschienen und hat ein längeres Gespräch mit der alten Dienerin geführt. Bei 515 kommt der Chor wieder heraus und erzählt, Menelaos lebe noch. Ziemlich dasselbe erklärt dann Helena 528 ff. Hier gibt es überhaupt keine zeitliche Lücke zu überbrücken. Im Rhesos ist der Chor 564 auf Wache gezogen, mit 675 tritt er wieder auf und verfolgt in Ausübung seiner Pflicht Odysseus und Diomedes, die inzwischen, von Athene angetrieben, den Rhesos getötet haben. Die zeitliche Lücke, die ähnlich wie die in der Alkestis teilweise durch den Dialog 642/74 ausgefüllt wird, liegt zwischen 674 und dem Beginn der Epiparodos 675.

Stasimon und Epeisodion.

Auch die vielverbreitete Meinung, das Stasimon markiere die Hauptteilung der Handlung und die daraus gefolgerte Bezeichnung des Epeisodion als Akt, hält einer näheren Untersuchung nicht stand.

Von dem Augenblick an, wo man in dem einzelnen Stück eine fortlaufende Handlung darstellte, war der Dichter gezwungen, zahlreiche lange Zwischenhandlungen einzufügen. Die beschränkte Zahl der Schauspieler vor allem, sowie die Einfachheit des Bühnenapparates gestatteten ihm nicht, soviel von der Handlung vorzuführen, wie etwa in einem modernen Drama möglich ist. Des-

halb mußte er häufig den geraden Fortlauf der Handlung durch lange Pausen unterbrechen, während denen außerhalb der Bühne das vor sich geht, was man auf ihr nicht darstellen kann. Mit diesen Ereignissen werden die Zuschauer nachher bekannt gemacht, sei es durch Botenberichte, sei es im Dialog¹⁾. Der illusorischen Verschleierung dieser oft sehr langen Zwischenzeiten dient nun das Stasimon, wobei wir natürlich absehen von seinem Selbstzweck, und zwar mit wie ohne anwesende Personen²⁾. Daß der Dichter dabei große Anforderun-

¹⁾ Überaus zahlreich treten auch dadurch längere Unterbrechungen auf, daß eine Person vor einer nachher auftretenden einen Vorsprung hat.

²⁾ Gräber (a. a. O. S. 38 ff.) urteilt voreingenommen, wenn er es logisch undenkbar findet, daß auch Stasima mit anwesenden Personen lange Zwischenhandlungen überbrücken sollten. Er hat in seiner Dissertation im allgemeinen richtig die Kriterien für das Abtreten der Schauspieler festgestellt. Insbesondere hat er recht, wenn er behauptet, daß in späterer Zeit oft Personen ohne Angabe eines Grundes die Bühne verlassen. Aber wenn eine Person kurz vor einem Stasimon sich unterredet und, sobald dies gesungen ist, wieder spricht, ohne daß wir irgendwie erkennen, daß die Person abwesend war, oder wenn sogar jene Person dann vom Chor noch auf das Nahen einer anderen Person aufmerksam gemacht wird, so können wir mit Bestimmtheit sagen, daß die Person während des Stasimon auf der Bühne war. Und von solchen Stasima verdecken gar viele eine längere Zwischenpause. Ich will nur einige drastische Beispiele nennen: Antigone II. Stas. (vgl. S. 44), Medea III. u. IV. Stas. (vgl. S. 69), Herakliden I. u. III. Stas. (vgl. S. 72 f.), Taur. Iphig. I. Stas. (vgl. S. 80), Phoinissen II. Stas. (vgl. S. 91). Ja sogar von den Stasima, bei denen Gräber selbst die Anwesenheit von Personen nachweist (a. a. O. S. 48 ff.), verschleiern einige lange Zwischenhandlungen. Auch hier nenne ich nur die deutlichsten Beispiele: Oidipus auf Kol. II. Stas. (vgl. S. 53), Hekabe I. u. III. Stas. (vgl. S. 70), Helena I. Stas. (vgl. S. 80), Orest. I. Stas. (vgl. S. 81). Wir sehen, der Schluß, den Gräber (a. a. O. S. 52) mit Beziehung auf das III. Stas. des König Oidipus zieht: dies Stasimon verdeckt eine längere Zwischenhandlung, also kann eine Person nicht da sein, ist falsch. An und für sich ist es gewiß etwas sonderbares, wenn Personen während so langer Chor-

gen an die Phantasie der Zuschauer stellt, ist sicher, doch werden uns diese milder erscheinen, wenn wir bedenken, daß das Singen bei der Aufführung viel mehr Zeit in Anspruch nahm, als Raum auf dem Papier¹⁾. Man bezeichnet gewöhnlich auch als eine Funktion des Stasimon die, dem Schauspieler Zeit zum Umkleiden für eine andere Rolle zu geben. Diese Notwendigkeit mag, solange dem Dichter nur zwei Schauspieler zur Verfügung standen, für das Setzen eines Stasimon mitbestimmend gewesen sein (z. B. Hiketiden 776/835, und wenn, wie Kaffenberger²⁾ meint, in den Persern der Schauspieler der Atossa die Rolle des Xerxes gibt, Perser 852/906); es ist aber keine Funktion. Die Schauspieler kleiden sich je nach Gelegenheit während der Chorlieder wie während der Verse von Personen um. Der Fall, daß sich ein Schauspieler während eines Stasimon umziehen kann, ist nicht selten, daß ihm aber nur dadurch, und nicht schon durch Dialogverse vollauf genügend Zeit hierzu geboten wird, kommt nicht eben oft vor. Wo dies aber der Fall ist, wird das Stasimon nicht deswegen gesetzt, sondern umgekehrt, der Schauspieler benutzt die durch das Stasimon verursachte Zwischenzeit. Der Dichter braucht ja nur einige Dialogverse, sei es zwischen Chor und Person oder zwischen zwei Personen, zu setzen, um

lieder auf der Bühne bleiben, zumal oft ohne rechten Grund; ja der Dichter steigert, wenn solche Stasima große Zeitpausen überbrücken sollen, dadurch noch die Anforderungen an die Phantasie der Zuschauer gegenüber den Stasima ohne anwesende Personen. Aber er will dadurch zweifellos zwischen Stasimon und den dialogischen Partien, die dramatisch-dialogisch von einander völlig unabhängig bleiben müssen (vgl. S. 31 ff.), eine möglichst enge äußere Verbindung herstellen.

¹⁾ Vgl. Bethe: Die griech. Tragödie und die Musik in Neue Jahrb. f. d. kl. Alt.-Gesch. u. Deutsch. Lit. XIX. Band.

²⁾ Vgl. Kaffenberger: Das Dreischauspielergesetz in der griech. Trag. Diss. Gießen 1911 S. 31.

dem anderen Schauspieler die nötige Zeit zu verschaffen. Das Stasimon hat, wo es nicht einfach seinem Selbstzweck genügt, nur noch eine Funktion, nämlich die, Zwischenhandlungen zu verschleiern. Es ist nun begreiflich, daß diese von der Zeit ab, wo man eine lebhaftere Handlung auf der Bühne selbst darstellte und diese nicht mehr nur aus einzelnen Erzählungen über Geschehnisse außerhalb bestand (vgl. S. 6) — die Stufe der Entwicklung haben die erhaltenen Tragödien bereits erreicht — nicht immer in einem starken logischen Einschnitt der Handlung zu fallen brauchen. Die unmittelbare Folge davon ist, daß das Stasimon, das in dem weitaus größten Teil der klassischen Tragödie allein diese Zwischenpausen verdeckt, nicht die Hauptteilung der Handlung markieren und das Epeisodion nicht ohne weiteres Akt sein kann. Ja, die Dichter geben sich nicht einmal Mühe, dies zu erreichen, wofür unsere Untersuchungen zahlreiche Beispiele bieten werden. Natürlich setzt nach jedem Stasimon ein neues Glied der Handlung ein. Denn die durch das Stasimon bewirkte rein äußerliche Unterbrechung hat begreiflicherweise einen gewissen Stillstand der Handlung zur Folge. Aber sie ist ganz und gar nicht identisch mit der tiefen Caesur, die der Schluß eines Aktes mit sich zu bringen pflegt.

a) Aischylos.

In dem nach A. Koerte und G. Müller¹⁾ ältesten der erhaltenen Stücke, in den Hiketiden, gehören die drei ersten Epeisodia inhaltlich eng zusammen. Im I. 176—417 erfolgt die Ankunft der Danaiden und ihre Bitten an Pelasgos um Unterstützung gegen des Aigyptos Sohne,

¹⁾ Vgl. A. Koerte: Die Entstehungszeit der Hiketiden des Aeschylus in *Melanges Nicole*, Genf 1905 S. 289 ff. und G. Müller: *De Aeschylī Supplicum tempore atque indole* Diss. Halle 1908.

im II. 438—523 sagt dieser zu mit dem Vorbehalt, zuerst das Volk befragen zu wollen, im III. 600—624 erfahren wir auch dessen Zustimmung. Einen neuen Hauptteil der Handlung eröffnet das IV. Epeisodion 710—775, in dem die Ankunft der Ägypter vorbereitet wird¹⁾. Nahe zu ihm gehört die Exodos 836—1074, in der der ägyptische Herold ankommt und von Pelasgos vertrieben wird. Die Stasima verschleiern folgende Zwischenhandlungen:

II. Stas. 524/99: Danaos geht mit Pelasgos in die Stadt und kehrt allein zurück, nachdem die Volksversammlung stattgefunden hat.

III. Stas. mit anwesendem Danaos 631/709: Danaos beobachtet von der Warte aus die herankommenden Schiffe. Daß hierfür eine längere Zwischenzeit anzunehmen ist, geht aus 710 ff. hervor: Danaos ist natürlich direkt nach 624 auf den Beobachtungsposten gestiegen. Bei 710 ff. ist das Hauptschiff schon fast bis ans Ufer herangekommen, während die Begleitschiffe gerade am Horizont auftauchen. Hätte er sofort, als er auf die Warte gestiegen war, das Schiff als feindlich erkannt und in so bedrohlicher Nähe gesehen, so hätte er das sicher sofort gesagt. Schließlich beweist die Art, wie er den Töchtern die Neuigkeit mitteilt, daß er selbst sich schon gefaßt hat.

IV. Stas. 776/835: Danaos geht in die Stadt und holt Hilfe. Das Schiffsgeschwader landet, und der He-

¹⁾ Eigentümlich ist, daß in diesem Epeisodion keine neue Person auftritt, sondern der Dialog ganz auf Danaos und den Chor beschränkt bleibt. Dasselbe ist der Fall im II. Epeisodion nach unserer Zählung, in dem sich der im I. begonnene Dialog zwischen Pelasgos und dem Chor fortsetzt. Eine ähnliche Erscheinung findet sich sonst nur noch einmal, im II. Epeisodion des Prometheus (vgl. S. 60 f.). Hier unterreden sich nur Chor und Prometheus, ohne daß eine neue Person hinzukommt.

rold kommt heran. Während diese Stasima größere, durch die Handlung bedingte Lücken verdecken, tritt bei dem

- I. Stas. mit anw. Pelasgos 418 37 die Absichtlichkeit zutage, künstlich eine solche zu schaffen, damit der Chor ein Lied singen kann¹⁾: In recht naiver Weise verlangt der König (407 ff.) eine Pause zum Nachdenken, die das Chorlied ausfüllt, und zwar illusorisch ausfüllt. Allerdings könnte man gerade hier die bei Aischylos bestehende enge inhaltliche Verbindung zwischen Stasimon und Handlung ins Feld führen und die Annahme einer größeren Zwischenpause der Handlung abweisen. Aber der König ist bei 417 noch gänzlich unentschlossen, er will sich alles gründlich überlegen. Diese gründliche Überlegung kann nicht in der immerhin kurzen Zeit erfolgen, die das Absingen des Lieds einnimmt; außerdem wäre die Meinung unwahrscheinlich, dem Chor gelinge die Überredung des Pelasgos durch dies kurze Lied, nachdem er es vorher in dem langen Dialog ohne endgültigen Erfolg versucht hat. Daß aber der Dichter diese für das Verständnis des Ganzen überflüssige, relativ lange Unterbrechung des Stasimon wegen geschaffen hat, ist ein deutliches Zeichen dafür, daß man zu Aischylos' Zeiten mit dem Begriff Stasimon, wenn irgend möglich, die Funktion verband, lange, d. h. länger als das Absingen der Chorverse dauernde, Zwischenhandlungen oder Unterbrechungen zu verdecken. Daß es gerade so lange sein müssen, klingt sonderbar; aber diese Funktion war in der Zeit fest geworden, als dem Dichter nur ein Schauspieler zur Verfügung stand. Damals konnte er

¹⁾ Vgl. Oeri a. a. O. S. 137.

die eigentliche Handlung kaum auf der Bühne selbst darstellen; sondern diese spielte sich außerhalb, d. h. während der Stasima, ab.

Entschieden altertümlich ist das Verhältnis zwischen Stasimon und Epeisodion einerseits und der logischen Gliederung der Handlung andererseits in den Persern. Hier wird die Handlung nach jener alten Weise (vgl. S. 6) in Erzählungen gegeben; die eigentliche Handlung spielt sich fast ganz außerhalb ab. Damit zeigt das Epeisodion nach jener alten Art eine gewisse inhaltliche Selbständigkeit. Diese Beobachtungen sprechen nicht gegen die oben erwähnten Resultate von Koerte und Müller, die die Hiketiden für älter halten als die Perser, sondern erklären sich aus der Neuheit des behandelten Stoffes. So bildet einen Hauptteil des Stücks das I. Epeisodion 155—526, in dem der Bote die Vernichtung des persischen Heeres in Griechenland meldet. Den zweiten Hauptteil der Handlung bildet die Unterredung zwischen Atossa und dem Geist des Dareios, die, obwohl in lebhaftem Dialog gehalten, dennoch eigentlich nichts darstellt, als eine nochmalige Erzählung des Unglücks. Etwas Neues enthält nur der Hinweis des Dareios auf noch weiteres Unglück (796 ff.). Daß aber der Dichter auch hier das Epeisodion nicht als aktähnlichen Hauptteil auffaßt, zeigt das Verhältnis zwischen dem II. u. III. Epeisodion. Denn das II. 598—622 enthält nur die einleitenden Worte für die Beschwörung des Dareios, der im III. 681—851 erscheint; beide gehören also eng zueinander. Ein selbständiges lyrisches Schlußstück bildet die Exodos 909—1076, in der der geschlagene Xerxes selbst auftritt. Der Aufbau zeigt trotz der archaischen Anlage bereits den Einfluß ästhetisch-dramatischer Absicht: Während in den Hiketiden die Handlung rein episch verläuft, zeigt der Dichter hier schon das Bestreben, die tragische Wirkung allmählich zu steigern: Gegenüber dem Botenbericht stei-

gernd wirkt die Prophezeiung des Dareios über noch weitere Schläge, noch tragischer als das erscheint der Anblick des unglücklichen Xerxes selbst. Da die Handlung fortlaufend ist, verdecken auch hier die Stasima längere Zwischenhandlungen:

I. Stas. 548/97: Atossa fährt 531 vor den das Stasimon einleitenden Anapästten zum Königspalast und kommt zu Fuß zurück (vgl. 607 ff.).

III. Stasimon 852 908: Atossa geht nach dem Palast, um dem herankommenden Sohn ein Gewand zu holen und es ihm entgegenzubringen. Im folgenden wird nicht noch einmal ausdrücklich betont, daß das geschehen ist. Jedenfalls setzen aber die Worte des Dareios 832 ff., der als Geist den Sohn auch in weiter Ferne sehen kann, voraus, daß Xerxes noch soweit von der Stadt entfernt ist, daß Atossa dies besorgen kann. Also ist zwischen 851 u. 909, wo Xerxes erscheint, eine lange Zwischenzeit verfloßen, die das Stasimon verdeckt. Besondere Beachtung verdient das

II. Stas. mit anwes. Atossa 633 80: Es ist ganz und gar aus der Situation der Handlung geboren. Atossa will den Geist des Dareios beschwören und fordert den Chor auf, ein Lied zu singen; während des Stasimon opfert sie am Grab. Dareios erscheint und nimmt mit 681 ff. direkt Bezug auf den Inhalt des Lieds. Wir sehen hier, wie der Dichter Stasimon und Dialog nicht nur in inhaltliche, sondern sogar in dialogische Verbindung gebracht hat. Zugleich ist aber dieses Lied das einzige Beispiel einer derartigen Verknüpfung, wenigstens in der ernsthaften Tragödie. Sie findet sich nur noch einmal, in der statt eines Satyrspiels gegebenen Alkestis beim I. Stasimon durch 423 f.; in diesem Stück wird sich Euripides von den Regeln der

Tragödie einigermaßen losgemacht haben und nach Art der dieser Gattung des Dramas ähnlichen Komödie freier verfahren sein. Selbst in den Eumeniden, wo der Chor die eine Partei darstellt, und die Stasima deshalb in der engsten inhaltlichen Beziehung zur Handlung stehen, finden wir diese dialogische Verbindung nicht. Der Dichter konnte sie in den Persern auch nur herstellen, weil dieses Stasimon eine lange Zeitpause illusorisch nicht verdeckt; das Opfer der Atossa dauert in Wirklichkeit nicht länger als die Verse des Chors. In späteren Zeiten kommt aber selbst in diesem Fall eine derartige enge Verbindung zwischen Dialog und Stasimon nicht wieder vor. Das liegt unzweifelhaft daran, daß sich das Stasimon infolge der von ihm meist ausgeübten Funktion des Pausenausfüllens im Gegensatz zur Parodos von den Schauspielerpartien unabhängig erhielt. Hierin unterscheidet sich das Stasimon ganz entschieden vom Kommos, der sich den Dialogpartien eng angliedert, ein sicherer Beweis, daß der Kommos nie das Stasimon vertreten kann. Die Richtigkeit dieser Behauptung bestätigt und erklärt zugleich der Unterschied in der Funktion zwischen beiden: Der Kommos steht niemals zur Ausfüllung langer Zwischenhandlungen. Wo einmal während eines Kommos etwas außerhalb der Bühne geschieht, nimmt dies niemals mehr Zeit in Anspruch als die Rezitation der Verse. Es erscheint vielleicht manchem sonderbar, daß so die kommatische Parodos zwar ein selbständiger Teil im Sinne des Aristoteles sein soll, nicht aber der Kommos im Innern des Stücks, daß dieser für die Einteilung in Epeisodia nicht maßgebend sein soll. Aber die kommatische Parodos stellt die Umformung eines von Anfang an bestehenden Teils

dar, während der Kommos im Stück eine durch die Annäherung von Schauspieler und Chor allmählich entstandene Neubildung verkörpert. Denn nach den eben gegebenen Untersuchungen ist etwa die Entstehung des Kommos im Stück aus dem Stasimon analog dem der kommatischen Parodos aus dem ursprünglich selbständigen Lied unmöglich. Und wir werden später (vgl. S. 96 f.) sehen, daß das ganze im 12. Kapitel der Poetik gegebene Einteilungssystem auf den Urfang der Tragödie zurückgeht, wo es einen Kommos noch kaum gegeben hat.

In den Sieben gegen Theben bilden ein inhaltliches Ganze das I. u. II. Epeisodion. Im I. 181–286 erfahren wir aus dem Zwiegespräch zwischen Chor und Eteokles, daß der Kampf gegen Thebens Mauern bereits begonnen hat. Eteokles will deshalb für jedes der sieben Tore einen geeigneten Führer auswählen. Diese Aufgabe erleichtert der Bericht des Boten im II. Epeisodion 369 bis 719, der die Verteilung der feindlichen Führer meldet. Eteokles will sich dem Bruder Polyneikes auf dessen Herausforderung hin entgegenstellen. Einen neuen Teil der Handlung eröffnet das III. Epeisodion 792–819, in dem uns der unglückliche Ausgang des Bruderzweikampfs gemeldet wird. Zu ihm gehört der Anfang der Exodos 961–1004, der die Klagen, in der überlieferten Fassung, der Antigone und Ismene, um den Tod der Brüder enthält. Noch ein neues Motiv bringt das Ende der Exodos von 1005 an, das aber, ebenso wie das Auftreten der Schwestern, nach Wilamowitz¹⁾ einer späteren Überarbeitung entstammt. Man hat diesen Teil noch angegliedert, um einen besonders tragisch wirksamen Schluß zu erzielen. Aischylos selbst konnte ja dieses

¹⁾ Vgl. v. Wilamowitz-Moellendorf: Drei Schlußszenen griech. Dramen im Sitzungsber. der preuß. Ak. d. Wiss. XXI 1903.

Verbot der Bestattung des Polyneikes nicht weiter verfolgen, da die Sieben das III. Stück der Trilogie waren.

Die Stasima dienen ausnahmslos der Verschleierung längerer Zwischenhandlungen.

II. Stas. 720/91: Eteokles eilt an den Kampfplatz; der Kampf findet statt, der Bote kommt von da an den Palast.

III. Stas. 832/960, bei dessen letztem Teil in der überlieferten Bearbeitung Antigone und Ismene anwesend sind: Dies Lied teilt sich in der uns vorliegenden Fassung äußerlich durch die eingeschobenen Anapäste 861/73 in zwei Teile. Von ihnen hat jeder eine lange Zwischenhandlung zu verschleiern.

Der im III. Epeisodion erschienene Bote ist sofort nach Beendigung des Zweikampfes als erster an den Palast geeilt und hat den Ausgang gemeldet. Zwischen dem Abtreten des Boten 819 und dem Auftreten der beiden Schwestern, das der Chor in den genannten Anapästen anmeldet, ist die geraume Zwischenzeit verflossen, während der die Nachricht in den Palast gedrungen ist. Das wird, um den kürzesten und zugleich natürlichsten Weg anzunehmen, durch denselben Boten geschehen sein, aber indirekt, da die tragischen Boten immer nach der Straße hin abtreten und nie ins Haus gehen. Auf diese Kunde hin eilen Antigone und Ismene sofort heraus.

Aus 961 ff. müssen wir schließen, daß die Leichen der Brüder auf die Bühne gebracht worden sind. So deckt der zweite Teil des III. Stasimon mit anwesender Antigone und Ismene die Zeit, die der Leichentransport von den Mauern nach dem Palast erfordert. Dieser Zwischenraum ist noch nicht durch die Zeit verdeckt, während der der Bote an den Palast eilt und die Nachricht in

den Palast selbst zu Antigone und Ismene dringt. Zugleich deckt dieser zweite Teil des Stasimon die Zeit, während der die Ratsversammlung stattfindet, die die Bestattung des Polyneikes verbietet. Denn auch sie kann in dem Augenblick, wo die Schwestern auf die Bühne treten, noch nicht erfolgt sein. In der Urfassung, in der, wie Wilamowitz in dem genannten Aufsatz überzeugend dargetan hat, 961 ff. Chorsyzygien waren und 1005 ff. fehlten, verdeckte dies Stasimon nur die Zeit des Leichentransports.

- I. Stas 287/368: Im ersten Stasimon dagegen verdeckt der Dichter eine Unterbrechung, die er ähnlich wie bei Hik. I. Stas. absichtlich geschaffen hat, um ein Stasimon setzen zu können. Eteokles geht bei 286 weg, um mutige Führer auszuwählen und an den Toren aufzustellen. Aber im II. Epeisodion tritt er wieder auf, ohne diese Absicht ausgeführt zu haben. Denn er wählt die Helden erst während des Botenberichts. Zweifellos will der Dichter, daß die Zuschauer das Empfinden haben, als verschleierte das Stasimon eine längere Zwischenzeit, und das deshalb, weil, wie schon oben erwähnt, diese Funktion bei ihm zum Stasimon gehört. Denn sonst hätte er ruhig, ohne eine Pause zu schaffen, den Chor sein Lied singen und Eteokles anwesend sein lassen können.

Dasselbe Verhältnis zwischen Stasimon, Epeisodion und Handlung herrscht in der Orestie. Im Agamemnon gehören das I. u. II. Epeisodion nahe zusammen. Im I. 258—354 teilt Klytāimēstra den durch die verabredeten Flammenzeichen gemeldeten Fall Troias mit. Diese Angaben bestätigt der dem Agamemnon vorauseilende Bote im II. Epeisodion 489—680. Einen neuen Abschnitt der Handlung eröffnet das III. Epeisodion 810—974 mit dem

Erscheinen des Agamemnon. Der König geht der Anforderung Klytaimestras gemäß ins Haus, fordert aber vorher diese auf, auch Cassandra mit hineinzunehmen. Dieser Bitte leistet Klytaimestra Folge im Anfang der Exodos 1035—1071, der so inhaltlich das II. Epeisodion fortsetzt. Ein tiefer logischer Einschnitt ist nach 1071. Die Verse 1072—1330¹⁾ bilden ein geschlossenes Ganze, in dem Cassandra in echt dramatischer Weise die Katastrophe als unmittelbar bevorstehend verkündet. Diese selbst, und damit der letzte Teil der Handlung beginnt mit 1331.

In den Choëphoren ist ein inhaltlicher Einschnitt innerhalb des überlangen I. Epeisodion 84—584 nach 509. Der erste Teil des Epeisodion enthält die Erkennung zwischen Elektra und Orestes, die Totenklage und Bitte um Rache für Agamemnons Ermordung. Von 510 an setzt die eigentliche Handlung ein. Orestes fragt nach der Bedeutung des von Elektra angestellten Opfers und setzt auseinander, wie er sich im Haus bei Klytaimestra und Aigisthos einführen will. Dieser Plan glückt ihm im II. Epeisodion 653—782 und im Anfang des III. 838—868, die sich so unmittelbar an das Ende des I. angliedern. Im II. fördert ihn Klytaimestra wider willen; auf ihr Geheiß holt die Amme den Aigisthos, im Anfang des III. erscheint dieser. Die Katastrophe beginnt mit 869, mit der Ermordung des Aigisthos und endet mit dem Muttermord 934. Einen weiteren Teil der Handlung bildet die Exodos 973—1076: Sie enthält als furchtbares Nachspiel die Gewissensqualen und den inneren Zusammenbruch des Muttermörders.

In den Eumeniden verjagt im ersten Teil des I. Epeisodion 179—234 Apollo die Erinyen aus seinem Tempel

¹⁾ Die Verse 1327/30 gehören noch der Cassandra. Ihr teilt sei auch Sidgwick in seiner Ausgabe zu (Oxford 1911).

und kündigt an, er werde Orestes beistehen. Ein starker Einschnitt, der stärkste, den ein Stück überhaupt haben kann, ist nach 234: Bisher spielte sich die Handlung in Delphi ab; 235 führt uns nach Athen. Es ist außerordentlich bemerkenswert, daß der Dichter hier das Epeisodion nicht enden läßt, wo ein moderner Dichter unbedingt Aktschluß ansetzen würde. Einen weiteren Teil der Handlung bildet der zweite Teil des I. 235–306 und das II. Epeisodion 397–489. Im Ende des I. fleht Orestes die Athene um Rettung an; diese erscheint daraufhin im II. Einen neuen Teil enthält der Anfang des Exodos 566–777, die Gerichtsverhandlung, die den Orestes freispricht. Selbständig ist der Schluß der Exodos von 778 an, in dem Athene die erzürnten Erinyen versöhnt.

Die Stasima verhüllen folgende Zwischenereignisse:

Agamemnon:

- I. Stas. 367/488: Agamemnon fährt von Troia heim. Der Herold kommt vom Strand an den Palast.
- II. Stas. 681 782: Der Vorsprung wird verdeckt, den der bei der Landung vorauseilende Herold vor dem in langsamem Siegeszug kommenden Agamemnon hat.
- III. Stas. mit anw. Cassandra 975 1034: Die Vorbereitungen zu einem Brandopfer werden getroffen (vgl. 1056 ff.). Auch diese Unterbrechung ist nicht durchaus notwendig, aber immerhin viel geschickter eingefügt als bei Hiketiden I. Stasimon und Sieben I. Stasimon.

Choëphoren:

- I. Stas. 585 651: Orestes geht weg, verkleidet sich als phokischer Wanderer und kehrt zum Palast zurück.

- II. Stas. 783/837: Die Amme geht weg und ruft Aigisthos; dieser kommt herbei.
- III. Stas. 935/72: Klytaimestra wird ermordet; ihre und Aigisthos' Leiche werden auf dem Ekkyklema aufgebahrt.

Eumeniden:

- I. Stas. mit anw. Orestes 321/96: Athene kommt vom Skamander nach Athen. Gräber (a. a. O. S. 50) wird dem antiken Empfinden nicht gerecht, wenn er für diese Reise einer Göttin längere Zeit nicht vorsieht. Dafür vermenschlichten die Griechen ihre Götter viel zu sehr. Sie hielten sie gewiß über Raum und Zeit erhaben, aber doch nicht so, daß sie wie der Geist in einem Märchen auf ein Zauberwort oder Gebet hin aus den entferntesten Winkeln der Erde im Nu zur Stelle sein konnten.
- II. Stas. mit anw. Orestes 490/565: Athene geht weg, versammelt die Greise und kommt mit ihnen zurück. Gräber, der unter keinen Umständen durch ein Stasimon mit einer anwesenden Person eine längere Zwischenzeit verschleiern will, leugnet auch hier eine lange Unterbrechung. Aber selbst wenn wir annehmen, Athene benötige zu ihrem Weg keine Zeit, so benötigen sie die Greise, um aus der Stadt herbeizukommen.

Daß Aischylos eine Praxis der äußeren Einteilung der Handlung, weder durch Chorlieder noch in anderer Art, kennt, zeigt ein Gesamtüberblick über die Stellen, wo wir tiefe logische Einschnitte ansetzen mußten, sowie über die Einordnung der Stasima in die Handlung im besonderen. Daß das Stasimon tatsächlich mit der Gliederung der Handlung kaum etwas zu tun hat, sehen wir zunächst an der Regellosigkeit, mit der es bald in tiefe inhaltliche Caesuren fällt, bald nicht. Von den 18

Stasima der aischyleischen Tragödien ist dies nur bei 7 der Fall: Hiketiden III. Stas., Perser I. u. III., Sieben II., Agamemnon II., Choëphoren III., Eumeniden II. Daß das Stasimon wirklich außer seinem Selbstzweck nur durch die eine Funktion des Pausenausfüllens, nicht aber auch noch die der Teilung der Handlung hat, beweist der Umstand schlagend, daß von den Stasima, wo wir nicht unbedingt notwendige Unterbrechungen feststellten, oder solche, die nicht länger dauern, als das Absingen der Chorverse (Hik. I., Perser II., Sieben I., Agamemnon III.), keins in einen inhaltlichen Einschnitt fällt. Schließlich mußten wir öfters mitten im Epeisodion wesentliche Ruhepunkte der Handlung feststellen: (Sieben 1004 05), Agamemnon 1071 72 u. 1330 31, Choëphoren 509/10 u. 868 69 u. Eumeniden 234 35 u. 777 78. An diesen Stellen hätte der Dichter, wenn das Stasimon die Hauptteilung der Handlung anzeigen sollte, unbedingt solche setzen müssen¹⁾. Auch eine Regel des für die späteren Akte charakteristischen Leerwerdens der Bühne hat Aischylos nicht gekannt. Wahllos setzt er da, wo das Ende eines Epeisodion mit einem natürlichen Einschnitt der Handlung zusammenfällt, Stasima mit, wie ohne anwesende Personen: Die Bühne ist leer bei Pers. I. u. III., Sieb. II., Agamemnon II., Choëphoren III. Personen sind anwesend bei Hik. III., Eumen. II. Dieselbe Regellosigkeit zeigt der Dichter auch da, wo die Stasima nicht in logische Einschnitte fallen: Die Bühne ist leer bei Hik. II. u. IV., Sieben I., Agam. I., Choëph. I., II., während Personen anwesend sind bei Hik. I., Perser II., Sieben III., Agamemnon III., Eum. I.

¹⁾ Natürlich wären dann bisweilen, ebenso wie an manchen der später aufgezählten Stellen bei Sophokles und Euripides, mehr oder weniger starke Änderungen der vorliegenden Fassung nötig; diese müßten oft noch größer sein, wenn Aktschluß im modernen Sinn eintreten, d. h. wenn an allen diesen Stellen die Bühne von Personen leer werden sollte.

Ebenso unregelmäßig verfährt er da, wo inhaltliche Einschnitte mitten im Epeisodion sich finden: Die Bühne ist leer von Schauspielern Agam. 1330/31, Choëph. 868/69 und Eumeniden 234/35, Personen sind da bei [Sieben 1004·05], Agam. 1071/72, Choëph. 509/10, Eum. 777/78.

Der leichteren Orientierung wegen füge ich die folgende Tabelle an, bei der die Parodos unberücksichtigt bleibt.

Tragödien	Die Stasima fallen in logische Einschnitte d. Hdl.		Die Stasima fallen nicht in logische Einschnitte d. Hdl.		Logische Einschnitte d. Hdl. mitten im Epeisodion	
	Ohne anwes. Personen	Mit anwes. Personen	Ohne anwes. Personen	Mit anwes. Personen	Ohne anwes. Personen	Mit anwes. Personen
Hiketiden	—	III.	II. IV.	I. ¹⁾	—	—
Perser	I. III.	—	—	II. ²⁾	—	—
Sieben	II.	—	I. ¹⁾	III.	—	1004/05
Agamemnon	II.	—	I.	III. ¹⁾	1330/31	1071/72
Choëphoren	III.	—	I. II.	—	868/69	509/10
Eumeniden	—	II.	—	I.	234/35	777/78

Aischylos hat auch im inneren Aufbau der Handlung, abgesehen von Stasimon und Epeisodion, eine Regel nicht ausgebildet. Wenn wir die bei der Betrachtung der einzelnen Tragödien gemachten Einschnitte überblicken, so ergeben sich für die Hiketiden zwei inhaltliche Hauptteile (176—624 u. 710—1074), für die Perser drei (155 bis 526, 598—851, 909—1076); bei den übrigen Stücken, wo wir den Prolog als selbständigen Teil mitrechnen, ergeben sich für die Sieben vier (1—77, 181—719, 792 bis 1004, 1005—1078), für den Agamemnon fünf (1—39, 258—680, 810—1071, 1072—1330, 1331—1673), für die Choëphoren fünf (1—21, 84—509, 510—868, 869—934,

¹⁾ Das Stasimon verhüllt eine absichtlich eingeschaltete Unterbrechung.

²⁾ Das Stasimon verhüllt eine Zwischenhandlung, die nicht länger dauert als das Absingen der Chorverse.

973—1076), für die Eumeniden fünf (1—139, 179—234, 235—489, 566—777, 778—1047). Die Teile der Handlung sind meist schon im epischen Stoff gegeben; und wenn wir auch gelegentlich den Einfluß bewußt dramatischer Absicht wahrgenommen haben (z. B. in den Persern, vgl. S. 30 f. und im Agamemnon, vgl. S. 36), so hat er doch ein Gesetz für den Aufbau nicht geschaffen.

b) Sophokles.

Von großer Bedeutung für die Entwicklung einer Technik des inneren Aufbaus der Handlung ist Sophokles gewesen. Die Tragödie des Aischylos stellt, wie Westphal (a. a. O. S. 5) richtig urteilt, nur ein einzelnes Moment dar, das, wie wir auch eben erwähnt haben, fast ohne dramatische Bewegung, d. h. in fast epischer oder historischer Folge den Zuschauern vorgeführt wird. Aischylos will das Geschick eines ganzen Geschlechtes der Sage oder eines Volkes aus der Geschichte in diesen nacheinander gegebenen, zur Trilogie vereinigten typischen Momenten darstellen. So steht bei ihm die Einzeltragödie meist in ihrem Anfang fast schon auf dem Punkt, den wir gewöhnlich Katastrophe nennen¹⁾. Die ganze tragische Verwicklung liegt außerhalb des Stückes, was besonders auffällig im Agamemnon hervortritt. Sophokles dagegen wendet dem Einzelfall sein Interesse zu. Ihm genügt es nicht, einfach die Tatsache zu bringen, sondern er will jedes einzelne dieser Momente psychologisch begründen und begreiflich machen. Dies Streben hat ihn sicherlich vor allem veranlaßt, die trilogische Verknüpfung aufzugeben; dann ergab sich aus ihm als unmittelbare Folge eine verfeinerte Charakterisierung der in die Handlung verwickelten Personen. Das hat der

¹⁾ Eine Ausnahme machen die Choëphoren, wo der Kampf des Orestes um den Entschluß die erste Hälfte, die Ausführung und ihre Folgen die zweite Hälfte beherrschen.

Dichter äußerlich dadurch gekennzeichnet, daß er seine Tragödien meist nicht nach dem Chor, sondern nach den Hauptpersonen betitelte. Unter diesen Umständen ist es leicht erklärlich, daß Sophokles allmählich auch die tragische Verwicklung in den Bereich der Handlung zog. Damit ergab sich als rohe logische Einteilung der Handlung ein den Knoten verknüpfender und ein ihn lösender Teil. Ein Übergangsstück in dieser Hinsicht stellt der Aias dar, in dem wir jene verfeinerte Charakteristik schon vorfinden, der aber schon im Beginn, ähnlich wie die Stücke des Aischylos, kurz vor der Katastrophe steht. Unberührt indes von diesem logischen Aufbau der Handlung bleibt die Einteilung durch Stasima in Epeisodia; sie vollzieht sich vielmehr nach wie vor nach dem Bedürfnis, Zwischenereignisse zu verschleiern.

Im Aias gehören eng zusammen das I. 201—595 u. II. Epeisodion 646—692. Im I. gibt Aias den festen Entschluß kund, in den Tod zu gehen und begründet ihn; vergebens suchen Tekmessa und Chor ihm dies auszureden. Die Folge dieses Entschlusses zeigt sich im II. Epeisodion, in dem er die Freunde durch seine Verstellung täuscht, um in der Verwirklichung seines Vorsatzes nicht gehindert zu werden. Einen neuen Teil der Handlung enthält der erste Teil des III. Epeisodion 719—814, in dem der Botenbericht über Kalchas' Worte die Katastrophe vorbereitet und Tekmessa mit dem Chor sie abzuwenden suchen. Die Katastrophe selbst, und damit ein neuer Abschnitt beginnt mit 815, der uns durch eine Ortsveränderung¹⁾ an die Stelle versetzt, wo sich Aias nach einem ergreifenden Monolog den Tod gibt. Hieran schließen sich unmittelbar an die Klagen des Chors, der Tekmessa und des Teukros. Ein Nachspiel, der Streit um des Aias Bestattung, das streng genommen

¹⁾ Nach 814 würde ein moderner Dichter zweifellos Aktschluß eintreten lassen wie in den Eumeniden nach 234.

nicht mehr zur Handlung gehört, fängt an von 1040 und umfaßt außer diesem letzten Teil des III. Epeisodion 1040—1184 auch die Exodos 1223—1420.

Die Stasima verhüllen folgende Zwischenhandlungen:

- I. Stas. 596 645: Die Zwischenzeit wird verschleiert, während Aias einen Plan faßt, die Freunde zu täuschen. Dies muß längere Zeit in Anspruch nehmen, da sonst die im II. Epeisodion bekundete angebliche Sinnesänderung dem Chor wie der Tekmessa verdächtig sein müßte.
- II. Stas. 693/718: Aias entfernt sich soweit vom Zelt, daß er bei der Erzählung des Boten im III. Epeisodion nicht mehr zurückgerufen werden kann.
- III. Stas. mit anwesenden Tekmessa und Eurysakes (vgl. 1168 ff.) 1185/1222: Teukros geht fort, sucht einen Platz für die Bestattung des Aias und kehrt zurück, weil er Agamemnon kommen sieht.

Eine aufsteigende und eine fallende Handlung zeigt die Antigone; doch regelt sich auch hier die Teilung der dialogischen Partien durch Stasima in Epeisodia nach der gewohnten Weise. Logisch gehören das I. u. II. Epeisodion zusammen. Im I. 162—331 meldet ein Bote dem König Kreon die Übertretung des die Leiche des Polyneikes betreffenden Verbots, und Kreon befiehlt, den Schuldigen zu fangen. Im II. 384—581 wird Antigone, die bei der Leiche des Bruders angetroffen worden ist, diesem Befehl gemäß herbeigeführt. Sie sucht ihre Handlungsweise zu rechtfertigen, ohne jedoch um ihr Leben zu bitten. Kreon beschließt ihren Tod. Ein neues Motiv bringt das III. Epeisodion 631—780, in dem Antigones Bräutigam, Haimon, des Kreon Sohn, den Vater von seinem Vorhaben abzubringen sucht. Aber trotz alledem verharrt Kreon bei seinem Entschluß; er will die Jungfrau lebendig begraben lassen. Hier ist der Höhepunkt der Handlung. Die Ausführung dieser Ab-

sicht zeigt das IV. Epeisodion 806—943, das sich so eng an das III. angliedert: Antigone wird abgeführt. Ohne längere Vorbereitung wird uns die Katastrophe fast unmittelbar durch des Teiresias Prophezeihungen im V. Epeisodion 988—1114 vor Augen geführt, womit demnach der letzte Hauptteil der Handlung beginnt. Das Schreckliche spielt sich während der Worte des Sehers ab und wird in der Exodos 1155—1353 mitgeteilt, die so das V. Epeisodion inhaltlich fortsetzt.

Die Stasima überbrücken sämtlich längere Zwischenhandlungen:

- I. Stas. 332/75: Der Wächter eilt vom Palast zur Leiche des Polyneikes; Antigone wird dort ergriffen und gefangen herbeigeführt.
- II. Stas. mit anwes. Kreon 582/625: Haimon hört von der Verurteilung der Antigone und kommt herbei. Daß das längere Zeit in Anspruch nimmt, ist aus 692 ff. ersichtlich: Haimon hat die Stimmung in der Stadt über das Todesurteil erkundet.
- III. Stas. 781/805: Kreon ist vorher (nach 780) in den Palast getreten und kommt nachher bei 883 wieder heraus. Während des Stasimon ist zweifellos eine längere Szene zwischen Kreon und Antigone im Palast anzunehmen, obwohl nicht besonders darauf hingewiesen wird. Dort erfährt die Jungfrau das Urteil und wird von Knechten herausgeführt; daran schließen sich dann die Klagen auf der Bühne in dem Kommos 806 ff. an.
- IV. Stas. mit anwes. Kreon 944/87: Teiresias hört, daß Antigone abgeführt ist, und kommt in den Palast.
- V. Stas. 1115/54: Kreon eilt in Antigones Verließ, findet diese und Haimon tot; der Bote eilt von der Unglücksstätte zum Palast.

Die Betrachtung der übrigen Stücke des Sophokles, ausgenommen die Trachinierinnen, zeigt die Ausbildung

einer festen Regel im inneren Aufbau der Handlung. Der Dichter bemüht sich, die steigende und fallende Handlung symmetrisch zu gestalten. Wenn wir die in der Antigone gefundenen logischen Einschnitte genauer ins Auge fassen, so ergeben sich für die steigende Handlung zwei, für die fallende ein Hauptteil. In den übrigen Stücken finden wir nun in jedem von diesen großen Teilen der Handlung je eine tiefere inhaltliche Caesur, so daß sich die aufsteigende und die absteigende Handlung in je zwei Zügen vollzieht, sich also für die ganze Handlung vier Hauptteile ergeben. Der Dichter hätte auch noch weiter teilen können, ohne die Symmetrie des Aufbaues zu verletzen; aber er hat es nie getan. Gewiß kann man hie und da je nach dem behandelten Stoff kleinere Abschnitte machen, aber diese lassen sich überall in jene Viertelung einordnen. Sicherlich ist für dieses Bild des Aufbaues jener schon längst dem Ganzen vorausgestellte Teil, der Prolog, maßgebend gewesen: Man empfand zweifellos den durch die Viertelung gewonnenen logischen Hauptteil inhaltlich, d. h. in seinem Verhältnis zur Förderung der Handlung, als dem Prolog völlig adäquat. So hatte der Dichter, den Prolog mitgerechnet, eine treffliche Symmetrie des ganzen Aufbaues in der Fünfteilung des Stoffes erzielt, die er durch weitere Teilung innerhalb der eigentlichen Handlung nicht stören durfte. Daß aber diese qualitative Gleichwertigkeit des Prologs mit den übrigen logischen Hauptteilen nicht auch quantitativ zum Ausdruck kommt, daß der Prolog nämlich meist viel kürzer ist als jene, darf uns nicht wundern. Der Prolog soll ja die Zuschauer in die Handlung einführen. Und da die Tragödien über Sagen handeln, die dem griechischen Publikum von Kind auf vertraut waren, konnte sich der Dichter eine lange Exposition sparen. Daß diese logische Fünfteilung wirklich eine Regel geworden ist, wird uns vor

allem die Betrachtung des Oidipus auf Kolonos lehren. In diesem Stück, in dem der Dichter das Lebensende des greisen Dulders darstellen will, ist die ganze Handlung natürlicherweise nur „Abwicklung“. Und doch teilt sich auch hier der Stoff deutlich in fünf Hauptteile. Zweifellos haben wir hier die Wurzel der späteren fünf Akte, aber auch nur die Wurzel, denn die Einteilung durch Stasima in Epeisodia ist nicht identisch mit dieser inneren Teilung; sie richtet sich vielmehr nach den bekannten Bedingungen.

Dieses entwickelte Bild des inneren Aufbaues weist bereits der König Oidipus auf¹⁾. In dieser Tragödie stehen sich inhaltlich nahe das I. Epeisodion und der Anfang des II. Im I. 216—462 bringt das Verhalten des Teiresias den Oidipus beim Suchen nach dem Mörder des Laios auf eine falsche Spur. Diese verfolgt er im Anfang des II. Epeisodion 513—677 weiter durch seine Maßnahmen gegen Kreon. Ein tiefer inhaltlicher Einschnitt ist nach Kreons Weggang nach 677. Denn im folgenden bringt Jokaste, die den Gemahl durch den Hinweis auf die Nichtigkeit von Orakel und Prophezeiungen trösten will, durch die Erwähnung des Dreiwegs, an dem Laios gefallen sein soll, der Wahrheit näher. Um über die Ereignisse bei der Mordtat sich zu vergewissern, läßt der König den einzig Überlebenden, einen alten Hirten, zu sich bescheiden. Hier ist der Höhepunkt der Handlung. Die Aufklärung erfolgt im III. und IV. Epeisodion, die eng zusammengehören und einen weiteren Hauptteil der Handlung bilden. Im III. 911—1085 erfährt Oidipus durch den korinthischen Boten, daß er nicht des Polybos Sohn ist, sondern einst mit durchlöcherten Füßen im Gebirg gefunden wurde. Jo-

¹⁾ Meiner Meinung nach spricht dies gegen die Versuche, den König Oidipus zeitlich weit hinaufzurücken (vgl. E. Bruhn, in Einleitung zur Ausgabe des K. Oidipus 1910 S. 33ff.).

kaste ist damit der ganze furchtbare Zusammenhang klar. Sie stürzt verzweifelt fort. Die Aufklärung vervollständigt schließlich der Bericht des alten Hirten im IV. Epeisodion 1110—1185. Oidipus ist der Sohn Jokastes und der Mörder seines Vaters Laios. Die Katastrophe, den letzten Teil der Handlung, enthält die Exodos 1223—1530: Oidipus hat Jokaste erhängt gefunden und sich daraufhin die Augen ausgestochen.

Während der Stasima spielen längere Ereignisse außerhalb der Szene:

- I. Stas. 463/512: Kreon hört von den ihm gemachten Vorwürfen und kommt herbei.
- II. Stas. 863/910: Oidipus treibt sich voller Unruhe im Palast umher. Daß das einige Zeit dauert, geht aus Jokastes Worten 914 ff. hervor. Außerdem schickt Jokaste währenddessen einen Boten zu dem alten Hirten.
- III. Stas. mit anwesendem Oidipus 1086—1109: Die Ankunft des korinthischen Boten erfolgt bald nach der Wegsendung des Boten zu dem Hirten, die während des II. Stasimon zu denken ist. Dieser wohnt nach 758 ff. sehr weit von der Stadt weg. So muß dieses III. Stasimon ein gut Teil des Weges decken, den der Bote zu dem Hirten, und den dieser von seiner Behausung zu dem Palast zurückzulegen hat.
- IV. Stas. 1186/1222: Oidipus eilt in den Palast, findet Jokaste erhängt und sticht sich die Augen aus; er kommt zurück auf die Bühne.

In den Trachinierinnen sucht Lichas im I. Epeisodion 141—496 dem Befehl des Herakles gemäß die Jole durch eine Lügenezählung bei Deianeira einzuführen. Dann veranlaßt der Bote den Lichas durch Hinweis auf Äußerungen, die er vorher aus seinem eigenen Mund gehört hat, die Wahrheit einzugestehen, daß nämlich

Herakles nur des Mädchens wegen Oichalia erobert hat. Deianeira unterdrückt ihre Erregung und will dem zu ihrem Gemahl zurückkehrenden Lichas einige Geschenke mitgeben. Das tut sie im II. Epeisodion 531—632, das so eng zum Vorangehenden gehört. Unter den Geschenken gibt sie auch das mit des Nessos Blut bestrichene Hemd mit, an dessen Bedeutung sie sich inzwischen erinnert hat. Einen neuen Teil der Handlung eröffnet das III. Epeisodion 663—820, in dem Hyllos die furchtbare Wirkung des Giftes berichtet. Herakles Leib wird von ihm verzehrt. Auf diese Nachricht eilt Deianeira verzweifelt fort. Die unmittelbare Folge der Unglücksbotschaft zeigt sich im IV. Epeisodion 863—946, das so eng zum III. gehört: Deianeira hat sich das Leben genommen. Den letzten Teil des Stückes enthält die Exodos 971—1278: Herakles wird sterbend herangetragen und gibt dem Sohn seine letzten Befehle.

Die Stasima verschleiern folgende Zwischenereignisse:

- I. Stas. 497/530: Deianeira geht ins Haus, sucht die Geschenke für Herakles aus, bestreicht das Hemd mit dem Blut des Nessos und kommt damit heraus.
- II. Stas. 633/62: Deianeira geht ins Haus und beobachtet die verzehrende Wirkung des vergifteten Blutes an einem Wollenstück. Inzwischen ist Lichas bei Herakles angekommen, dieser hat das Hemd angezogen, und das Gift verbrennt seinen Körper. Hyllos ist darauf von dort zum Palast zurückgekehrt.
- III. Stas. 821/62: Deianeira erhängt sich; die Amme findet sie tot und kommt heraus.
- IV. Stas. 947/70: Hyllos geht dem Vater entgegen, und Herakles wird herangetragen. Daß Hyllos erst nach der Mutter Tod weggegangen ist, geht aus 1122 ff. hervor. Die Zwischenzeit kann demnach

nicht schon durch das III. Stasimon verdeckt sein, wie man leicht annehmen könnte.

Besondere Beachtung verdient noch eine Stelle dieses Stückes: Der im I. Epeisodion auftretende Bote hat den mit der Beute angekommenen Lichas auf einer Wiese, dichtumdrängt vom Volk, des Herakles Sieg verkünden hören (vgl. 188 ff.). Daraufhin ist der Bote rasch in den Palast zu Deianeira geeilt, Lichas kommt mit dem Beutezug langsamer nach und tritt bei 229 auf die Bühne. Der Bote hat so zweifellos einen nicht geringen Vorsprung vor ihm. Diese zeitliche Lücke verschleiert der Dichter nicht, wie bisher, durch ein richtiges Stasimon, sondern durch die einfachen Chorverse ohne strophische Entsprechung 205 24. Es ist das die erste Spur der Wandlung in der von uns betrachteten Technik bei Sophokles, wie sie uns in weit größerer Vollendung in den drei übrigen Stücken des Dichters und später bei Euripides entgegneten wird¹⁾.

Ein näherer Überblick über unsere Untersuchungen, wie wir ihn oben bei Aischylos gemacht haben, zeigt, daß auch in den bis jetzt betrachteten Stücken des Sophokles jegliche Praxis der äußeren Einteilung der Handlung fehlt. Ihr kann das Stasimon nicht dienen; denn von den bis jetzt betrachteten 16 Stasima fallen in natürliche Einschnitte der Handlung nur 7: Aias II., Antigone II. u. IV., König Oidipus II. u. IV., Trach. II. u. IV. Ferner mußten wir auch hier logische Caesuren mitten im Epeisodion ansetzen, die der Dichter durch Stasima

¹⁾ Diese Stelle ist vielleicht nicht unwichtig für die Datierung des Stückes und spricht vielleicht dafür, es nicht unerheblich später zu setzen als den König Oidipus, aber auch nicht unerheblich jünger als die drei übrigen Stücke des Sophokles, in denen diese Wandlung in der Technik viel weiter fortgeschritten ist.

Über die Chronologie der Soph. Trag. überhaupt vgl. S. 50 Anm. 1.

leicht hätte markieren können, wenn er gewollt hätte: Aias 814/15 u. 1039/40, König Oidipus 677/78. Ebenso wie bei Aischylos fehlt auch hier eine Regel über das Leerwerden der Bühne, ebenso unregelmäßig wie dort stehen Stasima mit wie ohne anwesende Personen in Einschnitten der Handlung: Es fehlen Personen bei Aias II., König Oidipus II. u. IV., Trach. II. u. IV. Personen sind anwesend bei Antigone II. u. IV. Dieselbe Regellosigkeit herrscht bei den Stasima, die nicht in wesentlichen Einschnitten der Handlung stehen: Es fehlen Personen bei Aias I., Ant. I., III. und V., König Oidipus I., Trach. I. und III., Personen sind anwesend bei Aias III., K. Oid. III. Genau so steht es mit den Einschnitten mitten im Epeisodion: Personen fehlen Aias 814/15, es sind solche anwesend Aias 1039/40, K. Oid. 677/78.

Besondere Beobachtungen erlauben die drei übrigen Stücke des Sophokles, die einmal raten, die Elektra zeitlich ziemlich weit hinabzurücken¹⁾, dann gegen die Versuche sprechen, den Oidipus auf Kolonos, wenigstens in der erhaltenen Fassung, weit hinaufzurücken²⁾.

Auch in diesen Stücken ist die äußere Teilung in Epeisodia nicht identisch mit dem logischen Aufbau der Handlung. In der Elektra gehören das I. Epeisodion und der Anfang des II. zusammen. Das I. 251—471 dient der Charakterisierung der Elektra als einer Heldenjungfrau durch Vergleichung mit der ängstlichen Chryso-

¹⁾ Wir gewinnen demnach von dem Standpunkt unserer Untersuchungen aus die Gruppen: Aias — Antigone — König Oidipus — Trachinierinnen — Elektra, Philoktet, Oidipus auf Kol., also ungefähr dieselben, wie K. Listmann a. a. O. S. 38; vgl. auch W. Köhler: Die Verbrechung bei den gr. Tragikern, Gießen 1913 S. 27.

²⁾ Vgl. K. Lachmann: Über Absicht und Zeit d. soph. Oed. a. Kol. Rh. Mus. I (1827) S. 313 ff., Ad. Schöll: Die Überarbeitung des soph. Oed. a. Kol., Philologus 26 (1867) S. 385 ff., Fischl: Zur Chronologie der Oedipusdramen des Sophokles. Wiener Studien 1912. S. 47 ff.

themis. Die Charakterisierung setzt der Anfang des II. Epeisodion 516—659 fort, in dem Elektra trotz der von Chrysothemis gebrachten schlimmen Nachricht (vgl. 378 ff.) der Klytaimestra gegenüber furchtlos auftritt. Ein neuer Hauptteil beginnt mit 660, mit dem Erscheinen des Pädagogen, das die eigentliche Handlung eröffnet. Er führt sich durch die Erzählung von Orestes' Tod im Palast ein und ermöglicht dadurch das spätere Eindringen des Orestes selbst. Die Erzählung bewirkt aber zugleich in dem Charakter der Heldin eine gewaltige Steigerung: Da diese sich nun jeder Stütze beraubt glaubt, will sie selbst die Rache für den Mord des Vaters vollziehen. Hier ist der Höhepunkt der Handlung. Diese neigt sich dem Ende zu mit dem Erscheinen des Orestes, der Erkennung der Geschwister und dem gemeinsamen Mordplan im III. Epeisodion 1098—1383, das so einen weiteren Hauptteil der Handlung enthält. Die Katastrophe, die Ermordung der Klytaimestra und des Aigisthos enthält die Exodos 1398—1510.

Im Philoktet bildet den ersten Hauptabschnitt der Handlung die Überlistung des Philoktet durch Neoptolemos und Odysseus gemäß dem im Prolog verabredeten Plan im I. und II. Epeisodion. Ein nicht unwesentlicher Einschnitt ist aber immerhin im I. Epeisodion nach 538. Im ersten Teil des I. Epeisodion 219—538 führt sich Neoptolemos durch eine Lügenerzählung bei Philoktet ein. Durch das Auftreten des von Odysseus als Kaufmann ausgestatteten Gefährten 539 wird die Handlung entschieden gefördert. Die unmittelbare Folge der Nachricht von dem baldigen Erscheinen des Odysseus, die der Kaufmann bringt, zeigt sich im II. Epeisodion 730—826, das so eng zum vorangehenden gehört: Philoktet überläßt vor dem ausbrechenden Krankheitsanfall dem Neoptolemos den Bogen, damit ihn Odysseus nicht raubt. Einen neuen Teil der Handlung bildet der Anfang der

Exodos 865—1217: Neoptolemos kann seiner im Grunde ehrlichen Natur nach nicht länger lügen und klärt den Philoktet über alles auf. Als er indes auf die Bitten des Alten hin den Bogen zurückgeben will, erscheint Odysseus und verhindert dies. Der letzte Teil der Handlung beginnt von 1218 ab: Neoptolemos hat alle Bedenklichkeiten überwunden, gibt dem Alten den Bogen zurück und sucht ihn auf gütliche Art für die Fahrt nach Troia zu gewinnen. Als Philoktet diese Bitte verweigert, erscheint Herakles als *deus ex machina* und befiehlt ihm mitzugehen.

Im Oidipus auf Kolonos bildet den ersten Hauptteil der Handlung das I. Epeisodion 254—667, in dem zunächst die Koloner dem Oidipus den Aufenthalt in ihrem Lande nicht gestatten wollen. Inzwischen erscheint Ismene und meldet die bevorstehende Ankunft des Kreon, der den Oidipus mit nach Theben nehmen wolle. Darauf kommt Theseus; er gestattet dem Greis, an der von Apollo bestimmten Ruhestätte zu bleiben und verspricht ihm Schutz gegen jeden Feind. Einen weiteren abgeschlossenen Teil der Handlung bildet das II. Epeisodion 720—1043, in dem Kreon, dessen Erscheinen im I. Epeisodion durch Ismene vorbereitet ist, den Oidipus vergebens um Beistand bittet, endlich die Töchter raubt und den Alten selbst mit Gewalt mitzunehmen versucht. Dies letzte vereitelt Theseus. Den folgenden Teil der Handlung enthält das III. 1096—1210 und der Anfang des IV. Epeisodion 1249—1446. Im III. wird die Ankunft des Polyneikes dem Oidipus mitgeteilt, im Anfang des IV. erscheint dieser und bittet nun seinerseits vergebens um die Hilfe des Vaters. Mit 1447 beginnt der letzte Teil des Stücks: Die Götter zeigen unter Donner und Blitz des Oidipus Ende an. Er wird von Theseus zu der vom Gott bestimmten Ruhestätte begleitet; die Ereignisse dort erfahren wir in der Exodos 1579—1779.

Während wir in allen bisher betrachteten Tragödien, sowohl des Aischylos wie des Sophokles, zahlreiche lange Unterbrechungen der Handlung antrafen, finden wir in diesen drei Stücken zusammen nur zwei, und zwar beide im Oidipus auf Kolonos. Hier verdeckt das II. Stasimon mit anwesendem Oidipus 1044 95 die Zeit, in der die von Kreon geraubten Töchter durch Theseus zurückgewonnen werden; während des IV. Stasimon 1556 78 vertraut Oidipus dem Theseus die 1518 ff. angekündigten Geheimnisse an und wird von der Welt entrückt. Allerdings verdecken auch manch andere Stasima zeitliche Lücken der Handlung. So gehen während des III. Stasimon der Elektra 1384 97 Orestes und Pylades ins Haus, Elektra folgt ihnen dabei bis zur Tür, wo sie stehen bleibt, während des I. Stasimon des Philoktet 676 729 gehen Philoktet und Neoptolemos in die Höhle, um die Habseligkeiten des Alten zu holen, während des II. Stasimon des Philoktet mit anwesendem Neoptolemos 827 64 spielt sich der Krankheitsanfall des Philoktet ab, während des III. Stasimon des Oidipus auf Kolonos mit anwesenden Oidipus und Antigone 1211/48 wird Polyneikes vom Altar des Poseidon herbeigeholt. Daß dies längere Zeit nicht in Anspruch nimmt, geht aus 886 ff. hervor: Theseus hat, als er dort opferte, die erregte Unterhaltung zwischen Kreon und Oidipus gehört. Obwohl demnach auch diese Stasima Zwischenhandlungen überbrücken, besteht dennoch zwischen denen früherer Stücke und ihnen ein tiefgehender Unterschied in der Funktion: Während jene sämtlich Pausen ausfüllen, die in Wirklichkeit viel mehr Zeit in Anspruch nehmen, als das Absingen der Chorverse, ist das hier nicht der Fall, so daß statt der Stasima ruhig dialogische Verse stehen könnten, was in früheren Stücken ausgeschlossen wäre. Diese Beobachtung zeigt, daß der Dichter im Gegensatz zu früher mit dem Begriff Stasimon nicht mehr die Funktion des

Verschleierns langer Zwischenhandlungen verknüpft. An Stelle des eben behandelten III. Stasimon der Elektra hätte Aischylos zweifellos andere Verse gestellt. Das lehrt der Vergleich mit ähnlichen Situationen seiner Stücke: Im Agamemnon geht nach 1330 Cassandra ins Haus, gleich darauf ertönt der Todesschrei Agamemnons. In den Choëphoren tritt Aigisthos nach 854 in den Palast; dort innen stehen Orestes und Pylades und überfallen ihn bei seinem Eintritt; zu Tod getroffen schreit er auf bei 869. In beiden Fällen verdeckt Aischylos die kurze Spanne Zeit, während der die Personen ins Haus gehen, nicht etwa wie hier Sophokles, durch ein, wenn auch kurzes, Stasimon, - sondern einfach durch anapästische Verse. Am deutlichsten zeigen die neue Art das I. u. II. Stasimon der Elektra, beide mit anwesender Elektra 472/515 u. 1058/97, und das I. Stasimon des Oidipus auf Kolonos mit anwesendem Oidipus 668/719, bei denen rein gar nichts außerhalb der Bühne vor sich geht. Wenn Oeri (a. a. O. S. 127) meint, dieses letzte Stasimon diene der Verschleierung der Zeit, während der Theseus dem Poseidon opfere, so wird dieses für die Handlung bedeutungslose Geschäft durch die dem Stasimon vorausgehende Unterhaltung zwischen Oidipus und Kreon genügend verdeckt. Diese geringe Anzahl der langen Unterbrechungen in Elektra, Philoktet und Oidipus auf Kolonos erklärt sich zunächst daraus, daß der Dichter der ganzen Handlung in diesen Stücken mit bewußter Absicht eine größere örtliche Geschlossenheit im Vergleich zu früheren gegeben hat. Damit stellt er sich in den schärfsten Gegensatz zu der Praxis des Aischylos, wie zu der in seinen bisher betrachteten Stücken. Denn Aischylos unterbricht ja bisweilen da, wo die Handlung ihrer Natur nach gerade fortlaufen müßte, ihren Gang, um ein Stasimon setzen zu können (vgl. S. 29 f.). Daß auch Sophokles zunächst dieser Praxis anhängt, zeigt

die Betrachtung z. B. der durch das III. Stas. des Aias und das II. der Antigone verdeckten Zwischenhandlungen, die ohne Gefahr für das Verständnis des Ganzen hätten unterbleiben können. Zugleich zeigen aber diese Beispiele auch, daß bei Sophokles die Absichtlichkeit der Unterbrechung bei weitem nicht so grell hervortritt, wie bei Aischylos. Derartige Beispiele weist der König Oidipus zwar nicht auf. Aber der Umstand, daß auch hier sämtliche Stasima große Lücken ausfüllen, spricht dafür, daß das Stasimon auch bei Sophokles zu dieser Zeit noch jene Funktion soweit möglich haben soll. Denn hätte der Dichter damals schon eine Beschränkung der langen Unterbrechungen erzielen wollen, wäre ihm das bei etwas veränderter Anlage nicht schwer gefallen. Es wäre müßig, das für die einzelnen Fälle nachweisen und so den Dichter gewissermaßen verbessern zu wollen. Lehrreich ist da ein Vergleich zwischen Soph. Elektra und den Choëphoren, die beide genau denselben Stoff behandeln und sich dennoch in dieser Beziehung gewaltig unterscheiden. Auch die Stasima der Trachinierinnen verhüllen sämtlich lange Zwischenhandlungen, doch sahen wir die Änderung in der Praxis, wenn auch noch schüchtern, dadurch angebahnt, daß das Stasimon nicht mehr allein jene Funktion hat, daß also jene nicht mehr ein Charakteristikum des Stasimon ist (vgl. S. 49). Ein besonders in die Augen fallendes Beispiel, das dieses Streben des Dichters nach örtlicher Geschlossenheit der Handlung beleuchtet, bietet eine Stelle im Oidipus auf Kolonos: Absichtlich, glaube ich, läßt der Dichter den Poseidonaltar in nächster Nähe sein, damit Theseus von dort aus den Lärm der Unterhaltung zwischen Oidipus und Kreon hören und 886 daraufhin herbeieilen kann. Früher hätte der Dichter zweifellos nach 885 die Handlung unterbrochen und ein Stasimon gesetzt, während dessen Theseus die Übergriffe des Kreon erfahren und

herbeieilen konnte; ja er hätte mit Freuden diese Gelegenheit ergriffen. Aber der Dichter unterläßt nicht nur, wenn man es so ausdrücken darf, vermeidbare Unterbrechungen, sondern beginnt sogar vorhandene in anderer Weise als durch das Stasimon zu verschleiern. Das zeigte uns ja bereits die eben angeführte Stelle der Trachinierinnen. Aber da füllten die Zeitlücke doch immer noch Chorverse. Nun überträgt aber der Dichter diese ursprünglich dem Chor allein eigentümliche Funktion sogar auf die Schauspieler: Sehr geschickt läßt er im Oidipus auf Kolonos die Zeit, in der Theseus die Ankunft des Oidipus erfährt und von Athen herbeikommt, durch die Szene 254 ff. verdecken. Die nachfolgende Szene wiederum, in der Theseus auftritt, macht die Annahme, das I. Stasimon verdecke den Vorsprung, den Ismene vor Kreon hat, überflüssig. Nach der früheren Praxis hätte der Dichter nach 309 die erste Pause durch ein Stasimon verdeckt, nach diesem sofort Theseus auftreten lassen, die die Kreonszene vorbereitende Ismeneszene unmittelbar vor jene gesetzt und so die Verhüllung einer zweiten langen Unterbrechung nötig gemacht. Es finden sich auch in früheren Stücken, des Aischylos wie des Sophokles, Fälle, wo während einer langen Zwischenhandlung auf der Bühne ein Dialog stattfindet. Aber jedesmal singt der Chor da, sei es vor dem betreffenden Dialog oder nachher, ein Stasimon, so daß die Dichter augenscheinlich lange Unterbrechungen damals nur durch das Stasimon verdecken wollten. Wir sehen demnach aus diesen drei Stücken, wie man jene den graden Verlauf der Handlung störenden langen Unterbrechungen überhaupt und insbesondere die bisherige, die Phantasie stark in Anspruch nehmende Art, sie zu überbrücken, allmählich als unästhetisch empfand, und wie man sie durch geschicktere Technik der Komposition überhaupt vermied, oder auf das unbedingt notwendige

Minimum beschränkte, sie selbst da aber unauffällig, d. h. ohne Zuhilfenahme des Stasimon, vertuschte. Als die unmittelbare Folge hiervon zeigt sich schon in diesen drei Stücken, daß das Stasimon mehr und mehr für die dramatische Technik überflüssig wird. Damit waren feste Richtlinien für das Entstehen einer bestimmten Praxis der äußeren Einteilung gegeben. Wie schon erwähnt, bilden die bereits im König Oidipus vorgefundenen logischen fünf Teile die Wurzeln der späteren fünf Akte. Man vermied nun schließlich mit immer vollendeterer Kunst innerhalb dieser Hauptteile lange Zwischenhandlungen oder verschleierte sie, wenn sie unvermeidlich waren, in der oben betrachteten, unauffälligen Weise; man ließ solche am Ende nur noch zwischen jenen Hauptteilen zu, wie wir denn ja auch zwischen Senecas Akten bisweilen lange Zeitpausen vorfinden. Mit dieser Entwicklung büßte das Stasimon allmählich vollständig seine Bedeutung für die dramatische Struktur ein, was meiner Überzeugung nach einen überaus wichtigen Faktor für das Zurücktreten des ganzen Chors in der nachklassischen Zeit darstellt. Ihn ganz aufzugeben, scheute man sich aus Achtung vor der Tradition. So stellte man die Chorlieder schließlich nur noch dahin, wo sie die Handlung am wenigsten störten, zwischen jene fünf Hauptteile. Hatte sich nun schon in der klassischen Zeit, je mehr die Dichter die Schauspielerpartien vor den Chorliedern zu bevorzugen angingen, die ursprünglich inhaltlich nahe Beziehung zwischen beiden gelockert, so verloren die Chorpartien nun vollends jede Berührung mit der Handlung; sie wurden endlich bloße ἐπιβόλαια. Auch der Sinn für eine feierliche Form der Chorbewegung schwand, man setzte zwischen Prolog und I. Epeisodion, vorausgesetzt, daß man diese Bezeichnungen noch anwandte, dasselbe Chorlied, wie zwischen die übrigen Teile. Da ließ man natürlich, da die Chorpartien, wie Fremdkörper,

nicht mehr zum Stück gehörten, keine Personen mehr bei ihnen auf der Bühne; diese traten vielmehr jedesmal am Schluß des Aktes ab. Damit haben wir eine Form der Tragödie, die der Senecas ähnlich ist.

Indessen sind die in Elektra, Philoktet und Oidipus a. Kol. gemachten Beobachtungen nur die ersten Spuren einer zukünftigen Praxis. Da der Dichter hier selbst kurze Zwischenhandlungen nicht durch dialogische Verse, sondern überwiegend durch das Stasimon verdeckt, so ist klar, daß dieses ihm noch das Hauptmittel für die Aufgabe, Zeitpausen überhaupt zu verschleiern, ist. Damit ist es begreiflich, daß das Stasimon noch nicht der Teilung der Handlung dienen kann. So ist eine Akteinteilung auch diesen Stücken noch fremd. Daß der Dichter noch nicht regelmäßig innerhalb der logischen Hauptteile längere Unterbrechungen meidet, zeigt die durch das IV. Stasimon des Oidipus auf Kolonos verschleierte Pause, die nicht in einen inhaltlichen Einschnitt fällt, während das der Fall ist beim II. Stasimon desselben Stückes. Daß das Stasimon auch hier noch nicht der Teilung dient, zeigt am sichersten der Umstand, daß auch die Stasima, die nicht der Notwendigkeit genügen, eine große Zwischenhandlung zu verschleiern, bald in logische Caesuren fallen, bald nicht: Es ist das der Fall bei Elektra II. und III., Philoktet II., Oidipus a. Kol. I., dagegen nicht bei Elektra I., Philoktet I., Oidipus a. Kol. III. Die Stasima haben vielmehr auch in diesen Stücken noch durchaus ihren Eigenwert. Nur dadurch erklärt sich die gegen früher auffällige Vermehrung der Stasima mit anwesenden Personen, die man sicher der besseren Ausnutzung des dritten Schauspielers zuschreiben hat. Der Dichter will nämlich die Stasima äußerlich enger mit den dialogischen Teilen verknüpfen (vgl. S. 25 Anm. 2), ein sicherer Beweis, daß er noch beide für durchaus ebenbürtig hält. Das Fehlen einer äußeren Einteilung

zeigen auch hier tiefere Einschnitte mitten im Epeisodion: El. 659/60, Phil. 538 39 und 1217 18, Oidipus a. Kol. 1446/47. Ferner fehlt eine Regel über das Leerwerden der Bühne: Bei sämtlichen Stasima, die in logische Einschnitte fallen, sind Personen anwesend: Elektra II. und III., Philoktet II., Oidipus a. Kol. I. und II. Bei denen, die nicht in solchen stehen, ist die Bühne leer bei Phil. I., Oidipus a. Kol. IV., Personen sind anwesend bei El. I., Oidipus a. Kol. III. Genau so verhalten sich die Einschnitte in den Epeisodia: Die Bühne ist leer von Schauspielern Philoktet 1217/18, Personen sind anwesend Elektra 659/60, Phil. 538 39, Oid. a. Kol. 1446/47.

Hier möchte ich die Besprechung des unter Aischylos' Namen überlieferten Prometheus einschalten (vgl. S. 15 Anm.), der in der Behandlung des Stasimon dieselben Neuerungen zeigt, wie die eben behandelten letzten Stücke des Sophokles: Sämtliche Stasima verhüllen keine Zwischenhandlungen, und es ist auch nicht der geringste Versuch gemacht, solche künstlich einzuschieben. Das liegt zunächst allerdings an dem Charakter des ganzen Stücks. Denn der Dichter bietet nicht eine dramatische Handlung im gewöhnlichen Sinne; das Ganze ist vielmehr eine große lyrische Szene. Prometheus wird als trotziger Titan charakterisiert, der den Menschen Gutes tun will und sich aufbäumt gegen die diesem Streben feindlichen Mächte. Dieses Streben tritt nicht durch Taten hervor, sondern dadurch, daß der Titan in lyrischer Weise seine Anschauungen und Stimmungen kundgibt. Die Behandlung des Stasimon weicht indes von der sonst bei Aischylos beobachteten Praxis, der ja dem Stasimon zuliebe künstlich lange Zwischenhandlungen einschaltet, so stark ab, daß ich auch hierin ein nicht unwesentliches Argument für die Unechtheit sehe. Ich glaube nicht zu viel zu behaupten, wenn ich sage: Der Dichter

dieses Stückes scheint die veränderte Praxis in der Behandlung des Stasimon bereits gekannt zu haben, die uns unter den erhaltenen Tragödien zuerst in der Medea des Euripides entgegengetreten wird (vgl. S. 68 f.). Interessant ist aber, daß auch hier die Epeisodia nicht der inhaltlichen Hauptteilung entsprechen; hier wäre es dem Dichter sicher ein leichtes gewesen, beide in Einklang zu bringen oder, um es anders auszudrücken, durch das Stasimon die inhaltliche Hauptteilung zu markieren. Im I. Epeisodion 193—396 klagt Prometheus zunächst über die ungerechte Behandlung durch Zeus; der Dichter charakterisiert ihn als Wohltäter der Götter und Menschen. Es klingt aber zugleich schon der Trotz gegen Zeus durch. Darauf erscheint Okeanos und bietet ihm freundlich seine Hilfe an, die Prometheus hartnäckig zurückweist. Das I. Epeisodion findet seinen natürlichen Schluß mit dem Fortgang des Okeanos; denn die Ablehnung von Okeanos' Intervention bei Zeus ist, soweit man in dem Stück überhaupt von Handlung reden kann, ein starker Abschnitt in der Handlung. So fällt das I. Stasimon zwar in einen logischen Einschnitt, aber nicht so, daß es durch seine Stellung zwei inhaltliche Hauptteile von einander trennt. Denn das II. Epeisodion 436—525 bringt nichts wesentlich Neues, sondern schließt sich fast unmittelbar an den ersten Teil des I. Epeisodion an. Prometheus setzt hier die vor dem Auftreten des Okeanos begonnenen Klagen über sein unverdientes Los fort. Das I. und II. Epeisodion gehören insofern eng zusammen.¹⁾ Auf die Erscheinung, daß in diesem Epeisodion überhaupt keine neue Person auftritt,

¹⁾ Das I. Stasimon nimmt so bezüglich seiner Einordnung in die Handlung eine besondere Stellung ein und läßt sich nicht zu den Stasima rechnen, von denen ich sonst sage: „sie fallen in logische Einschnitte der Handlung“. Um nicht eine besondere Rubrik machen zu müssen, setze ich es in der Tabelle auf S. 61 in Klammern zu den Stasima, die nicht in logische Einschnitte fallen.

und nur ein Schauspieler mit dem Chor verhandelt, haben wir schon oben aufmerksam gemacht (vgl. S. 28 Anm.); sie macht zweifellos im Gegensatz zu unseren sonstigen Beobachtungen über den Prometheus einen sehr altertümlichen Eindruck. Episodenhaft im modernen Sinn ist das Auftreten der Io im III. Epeisodion 561—886 eingeschoben. Das hat der Dichter getan, einmal weil er in ihrem Schicksal jenes rätselhafte Walten höherer Mächte an einem zweiten Beispiel dartun kann, dann, weil aus ihrem Stamm dem Prometheus der Erlöser kommen soll. Den letzten Teil des Stückes bildet die Exodos 907—1093, in der Prometheus voller Hartnäckigkeit dem von Zeus gesandten Hermes die Aufklärung über seine Drohungen versagt und in die Tiefe geschleudert wird.

Auch die Untersuchungen über Sophokles und den Prometheus begleite eine Tabelle.

Tragödien	Die Stasima fallen in logische Einschnitte der Handl.		Die Stasima fallen nicht in logische Einschnitte der Hdlg.		Log. Einschnitte der Handlg. mitten im Epeisodion	
	Ohne anwes. Personen	Mit anwes. Personen	Ohne anwes. Personen	Mit anwes. Personen	Ohne anwes. Personen	Mit anwes. Personen
Aias	II.	—	I.	III. ¹⁾	814 15	1039 40
Antigone	—	II. ¹⁾ IV.	I. III. V.	—	—	—
König Oidipus	II. IV.	—	I.	III.	—	677 78
Trachinierinnen	II. IV.	—	I. III.	—	—	—
Elektra	—	II.*) III. ²⁾	—	I.*)	—	659 60
Philoktet	—	II. ²⁾	I. ²⁾	—	1217 18	538 39
Oidipus a. Kol.	—	I.* II.	IV.	III. ²⁾	—	1446 47
Prometheus	—	II.*) III.*)	—	(I.*)	—	—

¹⁾ Das Stasimon verhüllt eine absichtlich eingeschaltete Unterbrechung.

²⁾ Das Stasimon verhüllt eine Zwischenhandlung, die nicht länger dauert als das Absingen der Chorverse.

*) Das Stasimon verhüllt gar keine Zwischenhandlung.

c) Euripides¹⁾.

In den Tragödien des Euripides wird uns öfters eine größere Übereinstimmung zwischen Epeisodion und Hauptteil der Handlung entgegentreten als bisher, besonders auffallend in der *Medea*. Der Dichter arbeitet damit dem endgültigen Zusammenfallen beider, also der S. 56 ff. angedeuteten Entstehung von Akten vor. Von einer Regel kann indessen auch bei ihm nicht im entferntesten die Rede sein. Im allgemeinen regelt sich die Teilung der Dialogpartien durch Stasima in Epeisodia nach denselben Gesichtspunkten wie bisher bei Aischylos und Sophokles.

Einen äußerst einfachen Aufbau zeigt seinem Charakter als Satyrspiel gemäß der *Kyklops*. Wenn man das ganze Stück nicht überhaupt als eine große possenhafte Szene ansehen will, so bildet einen Teil der Handlung das I. Epeisodion 82—355, in dem Odysseus und seine Gefährten in Sizilien ankommen, bei dem Versuch die von Silen gekauften Lebensmittel wegzuführen, vom Kyklopen überrascht und in die Höhle getrieben werden, um dem Ungeheuer zum Fraß zu dienen. Eng zusammen gehören dann das II. Epeisodion und die *Exodos*. Im II. Epeisodion 375—482 gibt Odysseus die Absicht kund, den Kyklopen zu blenden und so seiner Gewalt zu entrinnen. Dieser hat sich inzwischen schon in der Höhle berauscht. In der *Exodos* 519—709 zecht er auf der Bühne weiter,

¹⁾ Obwohl sehr viele Tragödien des Euripides nicht genau datierbar sind, ist doch die Zuordnung der einzelnen Stücke nach den bei Christ, *Gr. Lit.-Gesch.* S. 236 angeführten allgemein anerkannten Kriterien zu gewissen zeitlichen Gruppen, also eine Chronologie in großen Zügen möglich. Weit auseinander gehen die Ansichten eigentlich nur noch über den *Kyklops*, den v. Wilamowitz (vgl. *Kykl.-Übersetzung* 1906 S. 20) in die letzten Jahre des Dichters setzt, während Murray ihn an den Anfang seiner dichterischen Tätigkeit rückt (vgl. auch S. 21 Anm.). Ich werde mich um geringe Differenzen der Chronologie nicht kümmern und meinen Untersuchungen im wesentlichen die Anordnung in Murrays Ausgabe zugrunde legen.

betrinkt sich vollends und wankt in die Höhle, wo er einschläft. Nun fordert Odysseus den Chor der Satyrn vergebens zur Unterstützung auf und muß deshalb allein handeln. Das Ungeheuer wird in der Höhle geblendet und die Flüchtlinge enteilen.

Die Stasima dienen der Ausfüllung langer Zwischenhandlungen:

I. Stas. 356/74: Der Kyklop verzehrt in der Höhle die Genossen des Odysseus. Er beginnt sich an Odysseus' Wein zu berauschen.

II. Stas. mit anwesendem Kyklop 495,518: Odysseus astet den Baum ab, spitzt ihn und legt ihn ins Feuer.

Bemerkenswert sind noch zwei Stellen des Stückes, wo beträchtlich lange Zeitpausen nicht durch Stasima, sondern durch einfache Chorverse verdeckt werden. Die Zeit, während der der Kyklop berauscht in der Höhle schläft, füllen die einfachen Verse der Chors 608/23 aus, ferner wird die Zeit, die die Blendung des Ungeheuers erfordert, durch die Chorverse 656/62 verdeckt¹⁾.

Ungefähr den beiden ältesten Stücken des Sophokles entspricht im Aufbau die Alkestis. Hier bildet einen Hauptteil der Handlung das I. Epeisodion, das von 136 bis 434 reicht; denn das Lied 213/37 ist, wie nachher bewiesen wird, kein Stasimon. In ihm stirbt Alkestis, von Gatten und Kindern bejammert. Einen weiteren Teil eröffnet das Erscheinen des Herakles im II. Epeisodion 476—567; ihm verschweigt Admetos den Tod der Gattin, um ihn durch diese Trauerkunde nicht zu verscheuchen, und läßt ihn im Hause bewirten. Ohne tieferen Einschnitt läuft die Handlung im Anfang der III. Epeisodion 606 bis 746 weiter, wo nach dem Streit zwischen Admetos und

¹⁾ Diese Beobachtungen kommen für eine genauere Datierung des Stückes nicht in Betracht, da sich ähnliche Stellen schon im Hippolytos und in der Hekabe finden (vgl. S. 68).

Pheres der Leichenzug das Haus verläßt, während Herakles drinnen nichtsahnend schmaust. Ein neuer Hauptteil der Handlung setzt mit 747 ein. Denn nun erfährt Herakles den ganzen Zusammenhang und beschließt, Alkestis dem Tod wieder abzurufen. Nach seinem Weggang kehren Admetos und Chor vom Begräbnis zurück. Eng mit dem Vorhergehenden hängt die Exodos 1006 bis 1163 zusammen, in der wir sehen, daß der Held seine Absicht ausgeführt hat. Er bringt Alkestis dem Gatten wieder.

Die Stasima verschleiern folgende Zwischenhandlungen:

- I. Stas. 435/75: Admetos und die Dienerschaft ziehen Trauerkleider an.
- II. Stas. 568/605: Die Leiche der Alkestis wird geschmückt und herausgetragen.
- III. Stas. mit anwesendem Admetos 962/1005: Herakles kämpft mit dem Tod und bringt Alkestis zurück.

Dem Lied 213/37 kann ich entgegen der bisherigen wohl allgemeinen Ansicht den Charakter eines Stasimon nicht zuerkennen, da es sich durch 233ff. aufs engste dramatisch mit den dialogischen Partien verknüpft, was beim Stasimon nicht der Fall ist (vgl. S. 31 ff.). Wir haben allerdings (S. 31 f.) gesehen, daß Euripides in einem Fall der Alkestis hierin etwas freier verfahren ist als sonst. Aber da zeigt sich die Verbindung nur sehr lose und außerdem einseitig: Denn es spielt eine Person nur durch eine kurze Bemerkung auf das Stasimon an; es stellt aber nicht der Chor selbst, noch dazu so weitgehend wie hier, die Verknüpfung her. Die Verse sind ein einfaches Zwischenlied des Chors, kein Stasimon.

In den übrigen Stücken außer in der Hekabe finden wir die oben (vgl. S. 44 ff.) entwickelte logische Fünfteilung der Handlung. Daß es sich hier um eine feste

Regel handelt, beweist der Umstand, daß wir diesen Aufbau nicht nur in den Stücken finden, die sich durch eine straffe, echt dramatische Handlung auszeichnen, sondern auch in denen, wo von einer aufsteigenden und absteigenden Handlung nicht oder doch nur in sehr beschränktem Maß die Rede sein kann (Herakliden, Andromache, Herakles, Bakchen), also die Fünfteilung des inneren Grundes entbehrt. Der sicherste Beweis ist indessen, daß sogar in episodenreichen Stücken (Hiketiden, Troerinnen, Phoinissen) die Fünfzahl der logischen Teile nicht vernachlässigt wird. Ja die Betrachtung der genannten Tragödien wird uns zu der Überzeugung bringen, daß hier für das Einsetzen der eigentlich nicht zur Handlung gehörenden Episoden nicht nur das allgemeine Streben des Euripides maßgebend war, möglichst viel Motive in ein Stück zu bringen, sondern daß der Stoff dieser Stücke für die Fünfzahl der Teile ungeeignet schien, und der Dichter sie durch Einschlebung der Episoden zu erreichen gesucht hat. Der inhaltliche Aufbau harmoniert zwar öfters als bisher mit der äußeren Einteilung in Epeisodia, stimmt aber nicht durchaus mit ihr überein.

Wir betrachten zunächst Medea, Hippolytos und die den beiden zeitlich und inhaltlich nahestehende Hekabe. In der Medea bildet den ersten Hauptteil der Handlung das I. Epeisodion 214—409. Medea ist in Verzweiflung wegen der Verbindung Jasons mit Kreusa, der Tochter Kreons. Medea selbst wird von Kreon samt ihren Kindern aus dem Lande verbannt. Zuvor will sie sich aber an Jason und Kreon und seinem Haus rächen. Es gelingt ihr, den König zu überlisten; sie erlangt einen Aufschub der Landesverweisung um einen Tag. Im II. Epeisodion 446—626 sucht Jason der Medea gegenüber vergebens seine Handlungsweise zu rechtfertigen. Medea läßt trotz ihrer furchtbaren Erregung ihre Rachedgedanken

nicht merken. Sie täuscht so auch Jason über ihr Inneres, wodurch die Handlung wesentlich gefördert wird. Diese erfährt eine wichtige Steigerung durch das Erscheinen des Aigeus im III. Epeisodion 663—823. Er bietet Medea in Athen Zuflucht an. Nun gewinnen ihre Rache-gedanken feste Gestalt: Sie will die Nebenbuhlerin vernichten und, um Jason noch größeres Leid zuzufügen, die eigenen Kinder töten. Hier ist der Höhepunkt der Handlung. Die Ausführung dieser Absichten, die Katastrophe, enthalten das IV. und V. Epeisodion und die Exodos. Im IV. 866—975 heuchelt Medea dem Jason völlige Sinnes-änderung und Unterwerfung unter ihr Geschick vor und überredet ihn, zu gestatten, daß ihre Söhne an Kreusa ein kostbares Gewand überbringen und sie bitten dürfen, die Zurücknahme des Bannbefehls, wenigstens soweit er die Kinder selbst anlangt, zu bewirken. Im V. Epeisodion 1002—1250 kommen die Kinder zurück, und Medea erfährt die Annahme des unheilvollen Geschenkes durch Kreusa. Bald darauf berichtet ein Bote die furchtbare Wirkung: Kreon und seine Tochter sind tot. Ein gewisser Einschnitt ist noch innerhalb dieses letzten Teils der Handlung nach 1235. Hier beginnt Medea den zweiten Teil des beschlossenen Racheaktes zu verwirklichen, die Ermordung der Kinder. Sie ringt sich nach schwerem Seelenkampf den Entschluß ab, die schreckliche Tat zu vollbringen. Hiermit hängt die Exodos 1273 bis 1419 eng zusammen, in der wir die Ausführung dieser Absicht erfahren, und Medea mit den Leichen der Knaben auf ihrem Drachenzuge entteilt.

Der Medea ähnlich in der Straffheit der Handlung ist der Hippolytos. Im ersten Teil des I. Epeisodion 176—489 enthüllt Phaidra der Amme ihre unselige Liebe zu Hippolytos. Eine wesentliche Steigerung der Handlung und damit ein weiterer Teil setzt ein von 490 ab: Die Amme will Hippolytos alles entdecken.

Eng hierzu gehört das II. und der Anfang des III. Epeisodion. Im II. 565—731 verflucht Hippolytos auf diese Kunde hin die Phaidra und wendet sich ab. Die unmittelbare Folge hiervon ist der Entschluß der Phaidra, gegen deren Willen die Amme dem Stiefsohn alles mitgeteilt hat, aus dem Leben zu scheiden, aber auch jenen mit zu verderben. Damit hat die Handlung ihren Höhepunkt erreicht. Das Ableben der Phaidra erfahren wir im Anfang des III. Epeisodion 776—855, der so inhaltlich zum Vorhergehenden gehört. Ein neuer Hauptteil beginnt mit 856. Theseus, der inzwischen herangekommen ist, findet in der Hand der toten Phaidra einen Brief, der den Hippolytos der Blutschande mit ihr bezichtigt. Theseus verbannt den Sohn unter schrecklichen Verwünschungen und bittet Poseidon, der ihm einst die Erfüllung dreier Wünsche zugesichert hat, ihn zu verderben. Die Katastrophe enthält die Exodos 1151—1466. Zunächst meldet ein Bote, daß Hippolytos von den Pferden geschleift worden ist und sterbend hergetragen wird; die Rosse haben vor einem von Poseidon geschickten Ungeheuer gescheut. Darauf wird Hippolytos todwund auf einer Bahre gebracht. Artemis als *deus ex machina* überzeugt den Theseus von der Unschuld des Hippolytos und jener versöhnt sich mit dem Sterbenden.

Mangel an Einheit zeigt die Handlung der Hekabe. Hier gehören das I. und II. Epeisodion zusammen. Im I. Epeisodion 216—443 holt Odysseus dem Beschluß der griechischen Führer gemäß Polyxena zur Opferung am Grab des Achill ab. Die Ereignisse dort erzählt Talthybios im II. Epeisodion 484—628. Einen neuen Teil der Handlung eröffnet das III. Epeisodion 658 bis 904, in dem die Dienerin die am Gestade gefundene Leiche des von Polymestor ermordeten Polydoros, des Sohnes der Hekabe, bringt. Hekabe bittet darauf Aga-

memnon um die Erlaubnis, sich an dem Mörder rächen zu dürfen. Den letzten Teil enthält die Exodos 953–1295. Polymestor kommt mit seinen Söhnen und läßt sich durch Hekabe bewegen ins Zelt zu gehen, um Kostbarkeiten in Verwahrung zu nehmen. Dort wird er geblendet und seine Kinder ermordet.

Daß bei Euripides schon früh die Funktion längere Zwischenereignisse zu verschleiern, nicht mehr dem Stasimon allein eigentümlich ist, zeigt in ähnlicher Weise wie in den Trachinierinnen eine Stelle im Hippolytos und eine in der Hekabe. Im Hippolytos wird der Vorsprung, den der von der Unglücksstelle herbeieilende Bote vor dem von seinem Gefolge schwerverwundet herantragenen Hippolytos hat, durch die einfachen Chorverse 1268/81 verdeckt. In der Hekabe wird die zwar nicht sehr lange, aber immerhin beträchtliche Zeit, während der Polymestor im Zelt mit List entwaffnet und wehrlos gemacht wird, — die Blendung erfolgt bei 1035 — durch die Chorverse 1024/33 vrschleiert. Das Stasimon selbst aber braucht schon damals nicht mehr durchaus lange Zeitpausen zu verhüllen, wie bei Aischylos und in den älteren Stücken des Sophokles. Es kann bereits mit einer nur kurzen Zwischenhandlung zusammenfallen oder braucht überhaupt keine zu überbrücken. So verdeckt das V. Stasimon der Medea 1251/70 nur die kurze Spanne Zeit, während der Medea ins Haus geht. Denn der Mord der Kinder findet von 1271 ab statt. Die Verse 1271 ff. gehören wegen ihrer engen, sozusagen dialogischen Beziehung zur Handlung nicht mehr zum Stasimon. Überhaupt keine Zwischenpause verschleiern Medea I. Stasimon 410/45 und II. Stasimon 627 62, beide mit anwesender Medea. Euripides schafft von vornherein niemals dem Stasimon zuliebe Unterbrechungen, seine sämtlichen Stücke weisen nur solche auf, die sich mit Notwendigkeit aus der Komposition der Handlung er-

geben. Da sich diese, vom Standpunkt der älteren Tragödie freiere Behandlung des Stasimon, wie wir gesehen haben, bei Sophokles erst spät findet, werden wir schließen dürfen, daß Euripides mit ihr begonnen und Sophokles sie von ihm übernommen hat. Von den übrigen bei Elektra, Philoktet und Oidipus auf Kolonos beobachteten Erscheinungen findet sich in diesen Stücken des Euripides noch keine Spur, wohl aber in späteren. Wer bei ihnen der Lehrer, und wer der Lernende gewesen ist, läßt sich nicht sicher sagen, wahrscheinlich war Euripides der Lehrer; denn ihm gehört ja der Anfang der Entwicklung. Indessen, wo überhaupt Zwischenhandlungen vorhanden sind, verschleiert sie auch Euripides in der alten Weise meist durch das Stasimon, und zwar in älteren Stücken, mit Ausnahme der eben behandelten Stellen der Hekabe und des Hippolytos ausschließlich, in späteren vorwiegend. Daher ist es begreiflich, daß auch bei ihm so wenig wie vorher das Stasimon einer Akteinteilung dienen kann, und meist die Funktion des Pausenausfüllens hat.

Medea:

- III. Stas. mit anwesender Medea 824 65: Jason wird gerufen und kommt herbei.
- IV. Stas. mit anwesender Medea 976 1001: Die Kinder überbringen der Kreusa den Schmuck und kehren zurück.

Hippolytos.

- I. Stas. mit anwesender Phaidra 525 64: Die Amme unterhandelt mit Hippolytos und läßt ihn schwören, von dem Mitgeteilten nichts zu verraten.
- II. Stas. 732/75: Phaidra begeht Selbstmord. Theseus, der außer Landes geweiht hat (vgl. 659), kehrt zurück.
- III. Stas. 1102 50: Hippolytos eilt zu Wagen weg in der Nähe des Strandes schleifen ihn die durch

Poseidons Ungeheuer scheu gemachten Pferde.
Der Bote eilt von der Unglücksstätte in den Palast.

Hekabe.

- I. Stas. mit anwesender Hekabe 444/83: Polyxena wird am Grab Achills geopfert. Talthybios kommt von dort herbei.
- II. Stas. 629/57: Die Dienerin geht nach Wasser an den Strand, findet Polydoros' Leiche und trägt diese ans Zelt.
- III. Stas. mit anwesender Hekabe 905/52: Polymestor wird gerufen und kommt herbei.

Nicht eine spezifisch dramatische Handlung bieten drei Stücke aus dem ersten Teil des Peloponnesischen Kriegs, in denen der Dichter den Gegnern Athens, Sparta und Theben, scharfe Seitenhiebe austeilt, Herakliden, Andromache und Hiketiden. Aber auch sie beobachten deutlich die Praxis der fünf logischen Hauptteile, die mit den Epeisodia nicht übereinzustimmen brauchen.

In den uns leider nur in Überarbeitung erhaltenen Herakliden¹⁾ bildet den ersten Abschnitt der Handlung das I. Epeisodion 111—352, in dem Demophon auf die Bitten des Iolaos sich der Verfolgten annimmt und den Herold des Eurystheus wegschickt. Episodisch in den Gang der Handlung ist das II. Epeisodion 381—607 eingeschoben, in dem sich Makaria zum freiwilligen Opfertod drängt, um damit dem Spruch der Orakeldeuter gemäß den Sieg über Eurystheus zu erkaufen. Einen neuen Hauptteil der Handlung enthält das III. Epeisodion 630 bis 747, in dem die Ankunft des Hyllos mit Truppen beim Heer des Demophon gemeldet wird. Den letzten Teil, den Ausgang des Kampfes, enthalten das IV. Epeisodion und die Exodos. Im IV. Epeisodion 784—891 meldet

¹⁾ Vgl. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Analecta Eurip.* S. 77.

ein Diener den Sieg des Demophon, in der Exodos 928 bis 1055 wird Eurystheus gefangen hergeführt, und Alkmene beschließt seinen Tod. Die Makaria-Episode macht, genau wie später in den Phoinissen der Opfertod des Menoikeus, ganz den Eindruck, als ob sie nur deshalb eingesetzt sei, um die Handlung um einen Hauptteil zu vermehren. Denn von dieser heldenmütigen Tat ist nachher überhaupt nicht mehr die Rede, sie ist ohne Einfluß auf den weiteren Gang der Handlung. Selbst wenn sich 822 auf sie beziehen sollte, so legt der erzählende Diener nicht mehr Wert auf sie als auf die Opferung eines Tieres.

In der Andromache gehören inhaltlich eng zusammen das I., II. und der Anfang des III. Epeisodion. In diesem ersten Teil der Handlung suchen Hermione, die die Nebenbuhlerin Andromache töten will, und ihr Vater Menelaos diese von dem Altar, an den sie sich geflüchtet hat, wegzubringen. Dies versucht Hermione im I. Epeisodion 147—273 vergebens mit Worten. Es gelingt dies aber im II. 309—463 dem Menelaos durch die List mit dem Knaben. Die unmittelbare Folge zeigt sich im Anfang des III. 501—544, wo Andromache und ihr Sohn zum Tod geführt werden. Ein Umschwung, und damit ein neuer Teil, beginnt mit dem Erscheinen des Peleus 545, der die Gefangenen befreit. Menelaos eilt gekränkt heim nach Sparta. Einen weiteren Hauptteil bildet das IV. Epeisodion 802—1008. Es tritt Orestes auf, der frühere Bräutigam der Hermione. Letztere ist nach des Menelaos Weggang wegen ihrer schlimmen Tat an Andromache in Furcht vor ihrem Gatten Neoptolemos gerater und verläßt mit Orestes das Land, um ihn nach Delphi zu begleiten. Dort will dieser sich an Neoptolemos wegen Wegnahme der Braut rächen. Den letzten Teil der Handlung enthält die Exodos 1047—1288. Peleus erfährt die Flucht der Hermione. Dann berichtet ein

Bote die Ermordung des Neoptolemos durch Orestes in Delphi.

In den Hiketiden gelingt es im I. Epeisodion 87—364 den vereinten Bitten des Adrastos und der Aithra, den Theseus für die Mütter der vor Theben gefallenen sieben Helden zu gewinnen und ihn zu veranlassen, die Herausgabe der Leichen von König Kreon zu verlangen. Er will nur erst die Volksversammlung um ihre Zustimmung bitten. Daß diese einverstanden ist, erfahren wir im Anfang des II. Epeisodion 381—394, der so eng zum Vorangehenden gehört. Ein neuer Abschnitt der Handlung beginnt mit dem Auftreten des thebanischen Herolds 395, der Theseus auffordert, von seinen Schutzbefohlenen abzulassen. Aber Theseus will im Gegenteil die Leichen mit Waffengewalt aus Theben holen. Einen weiteren Teil der Handlung bilden das III. und IV. Epeisodion. Im III. 634—777 berichtet ein Bote den völligen Sieg des Theseus, im IV. 798—954 kommt dieser selbst mit den Leichen der Helden an. Episodisch in das Stück eingereiht ist die Euadne-Episode in der Exodos 990—1234; auch hier scheint es so, als ob sie der Dichter der Fünffzahl der logischen Teile wegen eingesetzt habe. Denn ohne sie gehörte die Exodos, in der uns die Bestattung der Helden erzählt wird, unmittelbar zum Vorangehenden, wäre seine einfache Fortsetzung. Die Stasima in den drei Tragödien dienen ausnahmslos der Verschleierung langer Zwischenhandlungen.

Herakliden:

- I. Stas. mit anwesendem Iolaos 353/80: Demophon beobachtet die Feinde, er sammelt ein Heer.
- II. Stas. mit anwesendem Iolaos 608/29: Hyllos kommt beim Heer des Demophon an. Der Diener eilt von dort herbei. Makaria geht zum Heer, um sich opfern zu lassen.

- III. Stas. mit anwesender Alkmene 748/83: Die Schlacht mit Eurystheus wird geschlagen. Der Bote eilt vom Schlachtfeld herbei.
- IV. Stas. mit anwesender Alkmene 892 927: Der Vorsprung wird verdeckt, den der eilende Bote vor dem Gefangenentransport hat, in dem Eurystheus herangeführt wird.

Andromache:

- I. Stas. mit anwesender Andromache 274 308: Andromaches Sohn wird gesucht und herbeigeführt.
- II. Stas. 464 93: Andromache und ihr Sohn werden ins Haus geführt; Hermione beschließt beider Tod; sie werden gefesselt und herausgebracht.
- III. Stas. 766 801: Menelaos verläßt das Land. Hermione macht einen Selbstmordversuch.
- IV. Stas. 1009/46: Orestes und Hermione gehen nach Delphi. Neoptolemos wird ermordet. Der Bote kommt von Delphi nach Phthia.

Hiketiden.

- I. Stas. mit anwesendem Adrastos 365 80: Theseus befragt die Volksversammlung; er kommt zurück.
- II. Stas. 598 633 mit anwesendem Adrastos: Theseus rückt mit einem Heer vor Theben und siegt in der Schlacht. Der Bote eilt von da nach Athen.
- III. Stas. 778/93: Adrastos geht dem Heer entgegen und kehrt mit ihm zurück.
- IV. Stas. 955/79: Die Leichen werden weggetragen und verbrannt. Für Kapaneus wird ein Grabmal aufgerichtet.

Einen der Hekabe vergleichbaren Mangel an Einheit der Handlung zeigt der Herakles. Hier eröffnet im I. Epeisodion 138—347 Lykos den Angehörigen des Herakles, daß sie sterben sollen. Eng hierzu gehört der Anfang des II. Epeisodion 442—513, wo Megara und die Kinder in Trauerkleidern ihren letzten Gang zu tun

im Begriff sind. Ein neuer Teil der Handlung beginnt mit dem Erscheinen des Herakles von 514 ab, der den bald herankommenden Lykos im Haus töten will. Im III. Epeisodion 701—762 kommt Lykos, geht ins Haus und wird dort getötet. Einen weiteren Abschnitt bildet der Anfang des Exodos 815—1152. Zunächst wird der beginnende Wahnsinn des Heroen von Iris und Lyssa angekündigt, darauf erfahren wir die Greuelthaten, die er in seiner Verblendung ausgeführt hat, schließlich erwacht Herakles aus seinem schlimmen Zustand und erfährt, was er getan hat. Der letzte Teil beginnt von 1153 an, wo Theseus erscheint, den Freund mit sich nach Athen nimmt und ihm so einen Ausweg aus der unheilvollen Lage, in die er sich durch seine Taten in Theben gebracht hat, verschafft. Nur das I. Stasimon dient der Verschleierung einer Zwischenhandlung.

I. Stas. 348/441: Megara und die Kinder ziehen Trauerkleider an.

II. Stas. 637/700, III. Stas. 763/814: Verdecken keine Zwischenhandlungen.

Auch der Herakles bietet ein Beispiel der Verschleierung einer nicht unbeträchtlichen Zeitpause durch einfache Chorverse: Die Verse 875/86 verdecken alles das, was der Bote 910 ff. erzählt bis zur Ermordung der Kinder und der Megara, auf die sich Amphitryons Schreie 886 ff. beziehen.

Im Ion sind Xuthos und Kreusa nach Delphi gekommen, um Apollo zu befragen, ob ihre Ehe kinderlos bleiben werde. Im Anfang des I. Epeisodion 237 bis 400 erzählt Kreusa dem Ion das Geschick des einst von Apollo und angeblich einer Freundin gezeugten Knaben und erfährt von jenem, daß er als Findelkind dem Gott diene. Eine wichtige Steigerung erfährt die Handlung durch das Auftreten des Xuthos 401. Er erzählt das von Trophonios erhaltene günstige Orakel, das er bei Apollo

genauer erkunden will. Die Fortsetzung hiervon bildet das II. Epeisodion 510—675, in dem Xuthos dem Spruch des Gottes gemäß den Ion, der ihm bei seinem Austritt aus dem Tempel zuerst entgegen kommt, als Sohn begrüßt; beide meinen, Ion stamme aus einer früheren Liebschaft des Xuthos vor seiner Ehe mit Kreusa. Die Handlung erfährt eine wesentliche Steigerung im Beginn des III. Epeisodion 725—969, wo Kreusa von diesem Ereignis unterrichtet wird. Der Schmerz darüber, daß sie nicht einen eigenen Sohn gebären, sondern einen Fremden ins Haus und als Erben bekommen soll, entlockt ihr das ängstlich gehütete Geheimnis von der Geburt und der Aussetzung eines von Apollo und ihr gezeugten Knaben. Hier ist der Höhepunkt der Handlung. Einer neuen Abschnitt eröffnet 970, von wo ab der Alte die Kreusa überredet, Ion zu vergiften, damit sie ihn nicht aufzunehmen habe. Damit hängt inhaltlich die Exodos 1106—1622 zusammen. Zunächst erfahren wir, daß der Vergiftungsversuch mißglückt ist, und Kreusa verfolgt wird, um wegen dieser Tat getötet zu werden. Darauf eilt diese selbst auf die Bühne, hinter ihr Ion als Verfolger. Im Augenblick der höchsten Gefahr für Kreusa tritt die Seherin auf. Sie führt durch die Windeln, in die einst Ion als Kind gewickelt war, die Erkennung und Versöhnung herbei. Die Stasima verdecken meist Zwischenhandlungen:

- I. Stas. 452/509: Xuthos befragt das Orakel Apollos.
- II. Stas. 676/724: Dies Stasimon verdeckt eine bestimmte Zwischenhandlung nicht. Die Errichtung des Zeltes durch Ion, die Oeri (a. a. O. S. 130) hier annimmt, kann genau so gut auch durch das III. Stasimon verdeckt werden.
- III. Stas. 1048 1105: Der Alte versucht Ion zu töten, wird aber abgefaßt. Man verfolgt Kreusa. Der Diener kommt vom Tatort herbei.

Ungemein lehrreich für unsere Untersuchungen ist die Betrachtung der Troerinnen. Die Handlung dieses Stückes entbehrt völlig der Einheit, es sind vielmehr nur lose zusammenhängende epische Bilder, umgesetzt in ein Drama. Und doch finden wir auch hier deutlich die logische Fünfteilung des Stoffes. Diese fällt aber, obgleich die Stasima Zwischenhandlungen nicht verschleiern, trotzdem nicht mit der Scheidung in Epeisodia zusammen, was über allen Zweifel das Fehlen einer äußeren Einteilung der Handlung beweist. Es gehören hier logisch zusammen das I. und der Anfang des II. Epeisodion, die sich mit dem Schicksal der Angehörigen des Priamos beschäftigen. Die Worte des Talthybios 235 ff., in denen er Hekabe das Geschick der einzelnen mitteilt, bilden fast die Disposition für diesen ersten Teil der Handlung, bereiten gleichsam das Auftreten der Cassandra und Andromache vor. Cassandra tritt im I. 235—510, Andromache im Anfang des II. Epeisodion 577—705 auf. Ein weiterer Abschnitt beginnt von 706, wo Talthybios dem Beschluß des Hellenenheeres gemäß den Astyanax bei Andromache abholt, der von Troias Zinnen gestürzt werden soll. Einen neuen Teil enthält das III. Epeisodion 860—1059 in der Verhandlung zwischen Menelaos und Helena. Wiederum ein neues Bild bringt die Exodos 1123—1332, das Anzünden Troias. Der Anfang der Exodos — 1259 ist die direkte inhaltliche Fortsetzung zum Ende des II. Epeisodion.

Einen gleichmäßigen, straffen Aufbau der Handlung zeigen Elektra, Taurische Iphigenie, Helena und Orestes, wenn man in letzterem auch aus anderen Gründen bereits den Verfall der Euripideischen Kunst erblickt. In der Elektra treffen im I. Epeisodion 213—431 Orestes und Pylades die Elektra und ihren Gemahl; sie geben sich für Abgesandte des Orestes aus und werden zur Bewirtung ins Haus geführt. Eine starke Steigerung er-

fährt die Handlung im Anfang des II. Epeisodion 487 bis 595, in dem der Alte in dem einen Fremdling Orestes erkennt und so die Erkennung der Geschwister herbeiführt. Hier ist der Höhepunkt. Ein weiterer Hauptteil der Handlung fängt an mit 596, wo die Vorbereitung für die Ermordung des Aigisthos und der Klytāimēstra beginnt. Hiermit hängt das III. und der Anfang des IV. Epeisodion zusammen. Im III. 747—858 erfahren wir die Ausführung der am Ende des II. geplanten Ermordung des Aigisthos, im Anfang des IV. Epeisodion 880 bis 961 kommen die beiden Freunde mit seiner Leiche. Der letzte Teil der Handlung beginnt mit 962, mit dem Nahen der Klytāimēstra. Elektra lockt sie ins Haus, wo sie ermordet wird. Die Ausführung der Tat erfahren wir in der Exodos 1165—1359. Darauf geben die Dioskuren Orestes Anweisungen für die Zukunft.

In der Taurischen Iphigenie meldet im I. Epeisodion 236—391 ein Hirt der Iphigenie die Gefangennahme zweier Fremdlinge; sie befiehlt diese, dem Brauch des Landes entsprechend, zur Opferung heranzuführen. Dies geschieht im Anfang des II. Epeisodion 467—577, der so eng mit dem Vorhergehenden zusammenhängt. Eine starke Steigerung, und damit ein neuer Hauptteil der Handlung beginnt von 578 ab. Iphigenie will durch Pylades einen Brief an die Ihrigen in Argos besorgen lassen. Bei der Übergabe der Schrift nennt sie den Namen des Orestes als den ihres Bruders und führt so die Erkennung herbei. Hier ist der Höhepunkt. Ein weiterer Abschnitt fängt an mit 989, wo die Geschwister einen Plan schmieden, den König Thoas zu täuschen, um ungefährdet das Götterbild stehlen und auf dem Schiffe entfliehen zu können. Die unmittelbare inhaltliche Fortsetzung hiervon bildet das III. Epeisodion 1153—1233, in dem Iphigenie diesen Plan verwirklicht. Sie geht mit den Gefangenen und dem Bild an den Strand, angeblich um

die Gefangenen zu entsöhnen und das Bild zu reinigen. Den letzten Teil der Handlung bildet die Exodos 1284 bis 1499, in der wir erfahren, daß die Freunde nach einem Kampf mit des Thoas Leuten das Schiff erreicht haben, dies aber von einem tückischen Wind dem Strand zugetrieben wird. Als Thoas deshalb seine Leute aufbieten will, erscheint Athene und gebietet ihm Einhalt.

In der Helena bildet der Anfang des I. Epeisodion 253—514 den ersten Abschnitt der Handlung. Helena zeigt ihre Unruhe über des Menelaos Schicksal und geht in den Palast, die Seherin Theonoë zu befragen. Nun kommt der schiffbrüchige Menelaos, um Einlaß zu begehren. Er erfährt von der Schaffnerin die Anwesenheit der Helena, die ihm unbegreiflich ist, da er nicht weiß, daß die in Ilion gewonnene Helena nur ein Phantom ist. Die Handlung erfährt eine wesentliche Steigerung durch die Begegnung zwischen Menelaos und Helena von 515 ab. Beide erkennen sich; die noch bestehenden Zweifel des Menelaos über die Persönlichkeit der Helena zerstreut die Nachricht des Boten über das Verschwinden der in Troia gewonnenen Frau. Hier ist der Höhepunkt. Ein neuer Hauptteil beginnt mit 865, mit dem Auftreten der Theonoë. Denn nun beginnt beider Fluchtplan. Theonoë läßt sich bestimmen, dem Bruder die Anwesenheit des Menelaos zu verschweigen und so ihren Absichten nichts in den Weg zu legen. Hierzu gehört inhaltlich das II. und III. Epeisodion. Im II. 1165 bis 1300 wird Theoklymenos überlistet, im III. 1369—1450 gehen Menelaos und Helena mit Knechten ans Meer, angeblich, um dem ertrunkenen Menelaos im Meer zu opfern. Den letzten Hauptteil der Handlung enthält die Exodos 1512—1692, in der uns beider Flucht als gelungen berichtet wird. Den Zorn des Königs über den Verrat der Schwester besänftigen die in der Höhe erscheinenden Dioskuren.

Im Orestes sehen wir im I. Epeisodion 208--315 Orestes in dem wegen des Muttermordes über ihn verhängten Wahnsinn. In einem lichten Augenblick teilt ihm Elektra des Menelaos Ankunft aus Troia mit. Die Handlung erfährt eine wesentliche Steigerung im II. Epeisodion 356--806 durch die Ankunft des Menelaos. Orestes hofft auf seine Hilfe in der bevorstehenden Versammlung der Bürger, die über ihn und Elektra wegen des Muttermordes richten will. Dieser ist Orestes' Wünschen zunächst nicht abgeneigt. Doch es gelingt dem bald darauf hinzutretenden Tyndareos, den Menelaos unzustimmen, und so die Geschwister der letzten Hilfe gegenüber den erbosten Bürgern zu berauben. Die unmittelbare Folge ist, daß die Geschwister zum Tod verurteilt werden, was wir im Anfang der Exodos 844 bis 1097¹⁾ erfahren, der so eng zum vorangehenden gehört. Ein weiterer Teil beginnt von 1098 ab. Die Freunde wollen sich, da sie nun doch einmal sterben müssen, an dem treulosen Menelaos rächen, Helena, die im Haus ist, töten und seine Tochter Hermione als Pfand behalten, um damit vielleicht ihre Rettung zu erzwingen. Hermione geht in die Falle, die beiden Freunde, Orestes und Pylades, bemächtigen sich ihrer, Helene aber ist auf einmal spurlos verschwunden. Der letzte Abschnitt der Handlung beginnt mit dem Auftreten des Menelaos 1549. Orestes droht ihm, er werde Hermione töten, falls er nicht den Argivern gegenüber seinen Einfluß für die Geschwister geltend mache. In diesem Augenblick erscheint Apollo, der dem Menelaos die Verwandlung Helenas in ein Gestirn mitteilt, Orestes Anweisungen für seine Entsühnung gibt und Hermione als Gemahlin zuspricht.

¹⁾ Da, wie wir nachher sehen werden, 1353-65 u. 1537-48 keine Stasima sind, beginnt die Exodos mit 844.

Die Stasima dieser Stücke verdecken meist Zwischenhandlungen:

Elektra:

- I. Stas. 432/86: Der Landmann holt den Alten; dieser kommt zu Elektras Haus.
- II. Stas. 699/746: Orestes und Pylades eilen zu dem Gehöft, wo Aigisthos opfert, überlisten und ermorden ihn. Der Diener kommt von dort zu Elektras Haus.
- III. Stas. mit anwesender Elektra 859/79: Der Vorsprung wird verdeckt, den der eilende Bote vor dem langsameren Zug hat, in dem unter Orestes' und Pylades' Führung Aigisthos' Leiche herangebracht wird.
- IV. Stas. 1147/63: Die kurze Spanne Zeit wird verdeckt, während der Klytaimestra ins Haus geht, denn die Ermordung selbst erfolgt erst 1165 ff.

Taurische Iphigenie.

- I. Stas. mit anwesender Iphigenie 392/455: Orestes und Pylades werden gefangen von Thoas' Palast zum Tempel geführt.
- II. Stas. 1089/1151: Die kurze Zeit vergeht, in der Iphigenie das Bild der Artemis aus dem Tempel holt.
- III. Stas. 1234/83: Iphigenie geht mit Orestes und Pylades an den Strand. Ein Kampf findet statt. Die Flüchtlinge besteigen das Schiff; der Bote eilt von da herbei.

Helena:

- I. Stas. 1107/64 mit anwesendem Menelaos: Helena geht ins Haus, schert sich die Locken und zieht Trauerkleider an. Inzwischen hört Theoklymenos von der Ankunft des Fremden und kommt herbei.

- II. Stas. 1301/68: Menelaos nimmt im Palast ein Bad. Theoklymenos wird von Theonoë bezüglich des Todes des Menelaos betrogen.
- III. Stas. 1451/1511: Ein Schiff wird segelfertig gemacht; Menelaos und Helena gehen an den Strand, besteigen das Schiff, besiegen die ägyptische Begleitmannschaft und fahren weg. Der Bote eilt vom Strand an den Palast.

Orestes:

- I. Stas. mit anwesendem Orestes 316 47: Orestes schläft. Menelaos kommt von Nauplia herbei.
- II. Stas. 807/43: Die Volksversammlung findet statt, die die Geschwister verurteilt.

Die Verse 1353/65 u. 1537/48, die man bisher als Stasima bezeichnet hat, hängen in derselben Art wie Alkestis 213/37 (vgl. S. 64) mit dem Dialog zusammen und sind deshalb keine Stasima. Auch die strophische Entsprechung, in der beide Parteien zueinander stehen, macht die Annahme, es seien zwei verschiedene Stasima, unmöglich. Eine derartige Erscheinung findet sich sonst nirgends. Meiner Meinung nach gehören sie als einfache Chorverse zu der Phrygerszene; sie eröffnen und schließen diesen auch sonst stark musikalischen Teil des Stückes, was auch eine strophische Entsprechung rechtfertigt.

Daß auch den bisher betrachteten Stücken des Euripides wirklich jede äußere Einteilung der Handlung fehlt, zeigt ein Überblick über unsere Untersuchungen nach der bekannten Art. Daß das Stasimon ihr nicht dient, beweist der Umstand, daß von den 49 bis jetzt behandelten Stasima nur 23 (Kykl. I., Alk. I., Med. I., II. u. III., Herakliden I., II., III., Hipp. III., Androm. III. u. IV., Hek. II. u. III., Hek. II. u. IV., Ion II., Herakles

III., Troer. II. u. III., Elektr. I., Taur. Iph. III. Hel. III., Or. I.) in logische Einschnitte der Handlung fallen. Insbesondere ist die Beobachtung wichtig, daß auch die Stasima, die nur kurze oder gar keine Zwischenhandlungen verdecken, und von denen man deshalb annehmen könnte, sie sollten die Teilung der Handlung markieren, regellos bald in inhaltlichen Caesuren stehen, bald nicht. Es ist das der Fall bei Med. I. u. II., Herakles III., Ion II., Troer. II. u. III., während die Handlung glatt weiterläuft bei Med. V., Herakles II., Troer. I., Elek. IV., Taur. Iphig. II. Auch hier haben wir Einschnitte mitten im Epeisodion, an denen der Dichter Stasima hätte setzen müssen, wenn diese die Handlung teilen sollten: Alk. 746/47, Hipp. 489/90 u. 855/56, Andr. 544/45, Hik. 394/95, Herakles 513/14 u. 1152/53, Ion 400/401 u. 969/70, Troerinnen 705/06, Elektra 595/96 u. 961/62, Taur. Iph. 577/78 u. 988/89, Helena 514/15 u. 864/65, Or. 1097/98 u. 1548/49. Auch jede Regel über das Leerwerden der Bühne fehlt; wahllos läßt der Dichter bei den in logische Einschnitte fallenden Stasima Personen abtreten und anwesend sein. Sie fehlen bei Kykl. I., Alk. I., Hipp. III., Hek. II., Andr. III. u. IV., Hik. IV., Herakles III., Ion II., El. I., Taur. Iph. III., Hel. III.; es sind welche anwesend bei Med. I., II., III., Hek. III., Herakliden I., II., III., Hik. II. Troer. II., III., Or. I. Auch da, wo Einschnitte mitten im Epeisodion sind, fehlt eine Regel hierüber: von den oben aufgeführten Fällen wird die Bühne nur Alk. 746/47 u. Or. 1548/49 leer von Schauspielern. Auch bei den Stasima, die nicht in Einschnitte der Handlung fallen, treten Personen ab und bleiben da. Sie fehlen bei Alk. II., Med. V., Hipp. II., Andr. II., Hik. III., Herakles I., II., Ion I., III., El. II., IV., Taur. Iph. II., Helena II., Or. II.; Personen sind anwesend bei Kykl. II., Alk. III., Med. IV., Hipp. I., Hek. I., Herakliden IV.,

Andr. I., Hik. I., Troer. I., El. III., Taur. Iph. I.,
Hel. I.

Indessen zeigen sich auch bei Euripides deutliche Spuren für die oben angedeutete Entwicklung von Akten. Wir haben auch bei ihm bereits auf die logische Fünfteilung, die Wurzeln der fünf Akte, hingewiesen. Daß das Stasimon nicht mehr allein die Funktion der Verschleierung von Zwischenhandlungen erfüllt, sahen wir schon (vgl. S. 68). Die Betrachtung jüngerer Stücke zeigt nun aber, daß der Chor überhaupt in derselben Weise wie bei Sophokles für die dramatische Technik überflüssig zu werden beginnt. Ähnlich wie dort sucht der Dichter durch größere örtliche Geschlossenheit der Handlung Unterbrechungen zu beschränken und sogar vorhandene anders als in der alten Weise durch das Stasimon oder durch Zuhilfenahme des Chors überhaupt zu verschleiern. Vielleicht bieten für das erstere ein interessantes Beispiel schon die Hiketiden. Nachdem Theseus die Volksversammlung befragt hat, gibt er seinem Herold den Auftrag, nach Theben zu gehen, um von König Kreon die Leichen der sieben Helden zu fordern. In diesem Augenblick (bei 399) läßt der Dichter einen thebanischen Herold auftreten, dessen Erscheinen die Reise des athenischen nach Theben und zurück, also eine lange Unterbrechung der Handlung, überflüssig macht. Man könnte einwenden, wenn der Dichter wirklich schon hier Zwischenhandlungen hätte vermeiden wollen, so hätte er die durch das I. Stasimon verschleierte Befragung der Volksversammlung durch den König Theseus ohne Gefahr unterlassen können. Aber Euripides nimmt hier die Gelegenheit wahr, seine demokratische Gesinnung zum Ausdruck zu bringen; diese Absicht tritt noch greifbarer hervor im Anfang der Unterredung des Theseus mit dem Herold (399 ff.). Die Betrachtung der Stelle läßt es überhaupt fraglich erscheinen, ob der Hauptgrund

für die Einführung des thebanischen Herold die Absicht war, eine lange Unterbrechung der Handlung zu vermeiden, oder jener Streit über Tyrannis und Demokratie. Ich möchte mich für das letztere entscheiden, zumal das Stück überhaupt stark politische Färbung zeigt. Vielleicht hat aber auch der andere Grund mitgewirkt. Wie dem nun sei, jedenfalls ist die Stelle ein gutes Beispiel, wie die Dichter überhaupt Unterbrechungen der Handlung vermeiden und so die oben beschriebene Entwicklung von Akten fördern konnten.

Der sophokleischen Elektra ähnlich in der örtlichen Geschlossenheit sind trotz ihres uneinheitlichen inhaltlichen Aufbaus die Troerinnen; schon dadurch hat der Dichter Unterbrechungen vermieden. Aber dieses Stück bietet auch Beispiele der Verschleierung vorhandener Zwischenhandlungen in anderer Art als durch den Chor. Die Einschubung des Dialogs zwischen Menelaos und Helena in die Astyanax-Episode (vgl. S. 76) erklärt sich zweifellos aus der Absicht des Dichters, eine lange Zwischenhandlung, den Tod des Knaben, nicht durch ein Stasimon, sondern einfach durch eine längere dialogische Partie zu vertuschen. Wäre das nicht der Fall, so hätte die Vorausstellung der Helena-Episode vor das Zurückbringen der Leiche des Astyanax keinen Sinn. Während dieses Beispiel noch einigermaßen zweifelhaft sein kann, da zwischen dem Abholen des Knaben und dem Heranbringen seiner Leiche das II. u. III. Stasimon stehen, bietet vielleicht eine zweite Stelle in diesem Stück das Beispiel einer Verschleierung nur durch dialogische Verse. Wenn Talthybios wirklich überall da, wo wir in den Ausgaben seinen Namen lesen, gemeint ist¹⁾, so tritt er nach 1155 ab, mit 1260 kommt er wieder und befiehlt den Führern, Troia anzuzünden. Bei seinem ersten Auftreten in der

¹⁾ Daß dies indessen unsicher ist, darüber vgl. Murrays Anmerkung zu v. 709.

Exodos hat er von diesem Beschluß noch nichts gewußt. So liegt zwischen 1155 u. 1260 eine beträchtlich lange Zwischenhandlung. Selbst wenn wir annehmen, daß die Versammlung, die diesen Beschluß gefaßt hat, schon vorher gewesen ist, so liegt immerhin die Zeit dazwischen, in der Talthybios vom Zelt der Hekabe zu einem Befehlshaber, nehmen wir an zu Agamemnon, geht, von diesem den Beschluß erfährt und, auf seinen Wunsch die zum Anzünden der Stadt befehligten Führer antreibend, zum Zelt der Hekabe zurückkehrt. Die Stelle wäre dann insofern wichtig, als eine handelnde Person zum erstenmal in der Tragödie die Bühne verläßt, an einer Zwischenhandlung sich beteiligte und zurückkäme, ohne daß der auf der Bühne anwesende Chor, während sich die Zwischenhandlung abspielt, ein Stasimon singt, oder wenigstens einige zusammenhängende Verse spricht, sondern nur dialogische Verse die Zwischenzeit ausfüllen. Ich sage der auf der Bühne anwesende Chor; denn die auf S. 23 f. angeführten Fälle, wo eine längere Zeitpause zwischen Aphodos und Epiparodos liegt, und während der Zwischenhandlung auf der Bühne ein Dialog statt findet (Alkestis und Rhesos), kommen hier natürlich nicht in Betracht. Ein sicheres Beispiel bietet die Taurische Iphigenie; die Zwischenhandlung ist allerdings kurz: Iphigenie tritt nach 643 in den Tempel, um den Brief zu holen; mit 723 kommt sie wieder heraus. Diese Zwischenzeit verdeckt einfach ein Dialog zwischen Orestes und Pylades. Genau so wird in der Helena die beträchtliche Zwischenzeit, während der Helena nach 385 im Palast die Thoenoë um ein Orakel wegen des Menelaos bittet, durch die rein dialogische Partie 386 514 verdeckt. Allerdings liegt die Stelle zwischen Aphodos und Epiparodos; sie ist aber trotzdem anders zu beurteilen wie die obenerwähnte in der Alkestis. Denn hier liegt dafür, daß der Chor die Helena in den Palast begleitet,

kein innerer Grund vor; wohl aber in der Alkestis, wo sich der aus Untertanen des Admetos bestehende Chor nach 746 dem Leichenzug der Herrin anschließt. Euripides läßt in der Helena den Chor abtreten, weil er ihm bei dem Nahen des Menelaos unbequem ist. Zweifellos hätte die ältere Tragödie an dieser Stelle bei etwas anderer Anlage des Stückes ein Stasimon gesetzt: dasselbe wäre sicherlich der Fall an der eben betrachteten Stelle der Taurischen Iphigenie und vielleicht an der in den Troerinnen. Die Verschleierung einer außerordentlich langen Zwischenzeit durch dialogische Verse findet sich im Orestes. Nach den Worten des Phrygers (1369 ff.) hat sich nach dem Eintritt des Orestes und Pylades ins Haus nach 1245 bis zum Eintritt der Hermione nach 1344 folgendes abgespielt: Die Freunde werfen sich der Helena zu Füßen, Orestes führt sie an den Altar, Pylades sperrt das phrygische Gefolge der Fürstin in Ställe und Gänge ein; darauf stürzen beide mit Schwertern auf Helena los, diese enteilt. Die Phryger brechen aus, bewaffnen sich und werden von den beiden überwältigt. Diese Zeit wird nur von der dialogischen Partie 1246/1344 verhüllt. Die Annahme, als vertrete der in diesen Versen stehende Kommos 1246/1310 hier in der Funktion ein Stasimon, verbietet die Wahrnehmung, daß das der Kommos sonst nie tut (vgl. S. 31 f.). Die Stelle zeigt vielmehr, wie der Schauspieler allmählich an der ursprünglich dem Chor allein zustehenden Funktion, lange Zwischenhandlungen illusorisch zu überbrücken, Teil bekommt, das Stasimon aber für die Technik in der Bedeutung zurücktritt. Wenn wir die Verse 1537/48 nicht als Stasimon auffassen (vgl. S. 81), wird in gleicher Weise wie hier die Zeit, während der Menelaos in der Stadt die Vorgänge im Haus des Orestes, insbesondere Helenas Verschwinden, erfährt und herbeikommt, durch die dialogische Partie 1353—1548 verdeckt. Die Ablösung des

Chors durch den Schauspieler in dieser Beziehung zeigt weiterhin im Orestes die Art, wie der Vorsprung, den der 852 auftretende Bote vor den 1012 kommenden Orestes und Pylades hat, verdeckt wird. Es steht hier nicht in der früher üblichen Weise ein Stasimon, sondern einfach eine Monodie der Elektra (960 ff.).

Entschieden ein weiteres Glied in der Entwicklung von Akten stellen dar Phoinissen, Bakchen und Aulische Iphigenie. In den bisherigen Tragödien bestand der Chor jedesmal aus Personen, die entweder selbst die eine Partei darstellen, oder in der engsten persönlichen Beziehung zu einer Partei stehen, sei es als Untertanen oder als Freunde, und so innerlich mit der Handlung verknüpft sind. In den Phoinissen dagegen besteht der Chor aus Phoenizierinnen, die sich auf der Durchreise nach Delphi in Theben aufhalten, in der Aulischen Iphigenie aus Chalkidierinnen, die die Schiffe und das Heer in Aulis sich ansehen wollen; in den Bakchen ist die Beziehung insofern etwas enger, als der Chor aus Anhängerinnen des Dionysos besteht, der ja im Stück handelnde Person ist. Aber mit den auftretenden Menschen, die immerhin die eigentlichen Träger der Handlung sind, hat er nichts zu tun; er ist aus Asien dem Gott gefolgt. Damit ist der innere Zusammenhang zwischen Chor und Handlung gelöst; die Chorlieder dieser drei Stücke stellen so eine Vorstufe der späteren ἐπιλόγια dar, die die Dichter, nachdem das Stasimon in der oben bezeichneten Weise für die dramatische Technik überflüssig geworden und dadurch seinen letzten Halt noch verloren hatte, nur noch zwischen die Akte stellten¹⁾. Am auffallendsten zeigt sich die Folge hiervon in der Parodos der drei Stücke. Haben wir schon auf eine gewisse äußere

¹⁾ Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß die Chöre der späteren ἐπιλόγια nicht auch gelegentlich in nahem Verhältnis zu Personen stehen durften.

Isolierung der Parodos vom ersten Epeisodion bei Euripides gegenüber den beiden anderen Tragikern hingewiesen (vgl. S. 20 ff.), so tritt hier noch die inhaltliche dazu. So fehlen bei ihnen begreiflicherweise Personen, diese treten nach Beendigung des Prologs ab. Damit kommt der Prolog in diesen Tragödien der Bedeutung des ersten Akts nahe und stellt das erste Glied einer festen äußeren Einteilung dar. Auch ist gegenüber früheren Stücken eine größere Übereinstimmung zwischen Epeisodion und Hauptteil der Handlung nicht zu verkennen. Von einer wirklichen Akteinteilung kann indessen nicht die Rede sein. Daß die Chorlieder noch nicht einfach der Teilung der Handlung dienen, also noch keine ἐμβόλιμα sind, zeigt die Betrachtung der Parodos: In ihr stellen sich die Chöre genau so wie früher vor; diese zeigt sich also immer noch als die feierliche Form der Chorbewegung (vgl. S. 18 ff.). Dann erfüllt das Stasimon meist die Funktion, lange Zwischenhandlungen zu verschleiern; diese fallen aber öfters nicht in natürliche Einschnitte der Handlung, so daß äußerer Aufbau und innere Teilung nicht immer harmonieren können. Schließlich fehlt auch noch eine bestimmte Regel über das Leerwerden der Bühne.

In den Phoinissen bildet den ersten Hauptteil der Handlung das I. Epeisodion 261—637. Es enthält die Aussprache zwischen Eteokles und dem feindlichen Bruder Polyneikes, die beider Mutter Jokaste vermittelt hat, um eine blutige Auseinandersetzung zwischen ihnen zu vermeiden. Ohne genügende innere Begründung ist als weiterer Teil der Handlung der Opfertod des Menoikeus eingeschoben, wie in den Herakliden der der Makaria. Im II. Epeisodion 690—783 befiehlt der in den Kampf ziehende Eteokles dem Kreon, den Teiresias zu befragen. Dieser erscheint im III. 834—1018 und veranlaßt durch seine Sehersprüche den Menoikeus, sich für die

Stadt zu opfern. Einen weiteren Hauptteil der Handlung enthalten das IV. Epeisodion und der Anfang der Exodos. Im IV. Epeisodion 1067–1282 berichtet ein Bote den bisherigen Verlauf des Kampfes und den bevorstehenden Zweikampf der Brüder. Im Anfang der Exodos 1307–1583 erfahren wir den Tod der beiden und den darauf erfolgten Selbstmord Iokastes. Noch ein neues Motiv, das mit der Handlung nichts zu tun hat, wird von 1584 ab mit Kreons Auftreten hereingetragen: Kreon verbietet die Bestattung der Leiche des Polyneikes und verweist Oidipus des Landes. Die Einführung von den zwei zur Handlung eigentlich nicht gehörenden Episoden ist doch wohl eine Folge von der Regel vom Aufbau der Handlung in fünf Hauptteilen. Mit dem Abbruch der Verhandlungen zwischen Eteokles und Polyneikes ist alles entschieden. Es konnte demnach nur noch ein Abschnitt folgen: Der Zweikampf und Tod der Brüder. So hätte der Dichter, den Prolog mitgerechnet, nur drei Hauptteile gehabt. Daß er diese für eine Tragödie zu einfache Handlung durch Einschlebung weiterer Motive bereichert, ist nichts auffallendes; daß es aber gerade zwei sind, spricht meiner Überzeugung nach sehr für die aufgestellte These.

In den Bakchen schicken sich im Anfang des I. Epeisodion 170–351 Teiresias und Kadmos an, zur Bakchosfeier ins Gebirg zu gehen. Vergebens sucht sie der dem Bakchoskult feindliche Pentheus davon abzuhalten. Ein neuer Abschnitt beginnt von 352: Pentheus befiehlt voll Zorn den in der Stadt sich umhertreibenden Dionysos zu fangen und herbeizuführen. Das geschieht im II. Epeisodion 434–518, das so das I. unmittelbar inhaltlich fortsetzt. Pentheus läßt den, wie er glaubt, fremden Zauberer, der aber in Wirklichkeit der Gott Dionysos ist, in einen Pferdestall sperren; dieser kommt aber zum Erstaunen und Ärger des Pentheus im Anfang des III.

Epeisodion 576—656 wieder frei heraus. Ein tiefer inhaltlicher Einschnitt ist vor 657: Denn die nun folgende Erzählung des Boten über das Treiben der Bakchantinnen im Gebirg läßt in Pentheus das Verlangen entstehen, selbst mit Dionysos hinzugehen und sich alles anzusehen. Diese Absicht führen beide aus im IV. Epeisodion 912 bis 976, das demnach direkt zum vorhergehenden gehört. Den letzten Hauptteil der Handlung enthält die Exodos 1024—1392. Ein Bote erzählt das schreckliche Schicksal des Pentheus, der von der eigenen Mutter zerrissen worden ist; darauf kommt diese mit des Sohnes Haupt, das sie in der Raserei für einen Löwenkopf hält, herbei. Kadmos bringt die übrigen Leichenteile und Agauë erkennt ihre Tat.

In der Aulischen Iphigenie gehören das I. u. II. Epeisodion zusammen. Im I. 303—542 versucht zunächst Menelaos den Agamemnon, der sich anfänglich dem Spruch des Kalchas fügen und Iphigenie opfern wollte, nachher aber anderen Sinnes geworden ist, zur Opferung der Tochter zu überreden. Obwohl schließlich Menelaos nachgibt, erklärt nun Agamemnon seinerseits, die Opferung nicht mehr unterlassen zu können, da Odysseus um des Kalchas Orakel wisse und das Heer gegen ihn aufbringen werde. Inzwischen hat ein Bote die Ankunft der Klytaimestra und der Iphigenie gemeldet, die zum Hochzeitsfest des Achill mit Iphigenie zu kommen glauben. Im II. Epeisodion 607—750 kommen die Frauen an, und Agamemnon spielt den Trug mit der Hochzeit weiter. Eine beträchtliche Steigerung, und damit einen neuen Abschnitt der Handlung bringt das III. Epeisodion 801 bis 1035 mit dem Auftreten Achills und seiner Begegnung mit Klytaimestra. Achill weiß zu dem größten Erstaunen Klytaimestras nichts von einer Verbindung mit Iphigenie. Da verrät ein Diener die furchtbare Wahrheit. Achill verspricht den Frauen seine Hilfe. Ein weiterer

inhaltlicher Abschnitt bildet der Anfang der Exodos 1098 bis 1337, wo Klytaimestra ihren Gatten überführt und ihn zusammen mit Iphigenie von seinem Vorhaben abzubringen sucht. Agamemnon erklärt, gegen den Götterwillen nicht ankämpfen zu können. Hier ist der Höhepunkt. Mit dem Erscheinen Achills 1338 beginnt der letzte Hauptteil: Der Held erklärt, daß das gesamte Heer, selbst seine eigenen Truppen, Iphigenies Opferung verlangen, und daß er selbst das zu hindern nicht imstand sei. Damit ist Iphigenie ihrer letzten Hilfe beraubt. Sie schreitet mutig zur Opferung. Die Ereignisse dort erzählt ein Bote.

Die Stasima der drei Stücke dienen fast alle der Verschleierung von Zwischenhandlungen:

Phoinissen:

- I. Stas. 638 89: Eteokles legt seine Rüstung an und sucht den Kreon in der Stadt (vgl. 700 ff.).
- II. Stas. mit anwesendem Kreon 784 833: Menoikeus holt den Teiresias und kommt mit ihm an.
- III. Stas. 1019 66: Menoikeus tötet sich; der Kampf findet statt. Eteokles und Polyneikes wollen zum Zweikampf gegeneinander antreten. Der Bote kommt vom Kampfplatz in den Palast.
- IV. Stas. 1284/1306: Iokaste und Antigone eilen zum Kampfplatz. Der Zweikampf findet statt, in dem beide Brüder fallen. Iokaste begeht Selbstmord. Der Bote kommt zum Palast.

Bakchen:

- I. Stas. mit anwesendem Pentheus 370 432: Dionysos wird in der Stadt gefangen und vor Pentheus gebracht.
- II. Stas. 519/75: Dionysos wird in den Pferdestall gesperrt; er zerbricht seine Fesseln und kommt wieder heraus.

III. Stas. mit anwesendem Dionysos 862/911: Pentheus wird als Weib verkleidet.

IV. Stas. 977/1023: Dionysos und Pentheus steigen auf den Kithairon. Pentheus wird von den Mänaden zerrissen. Der Bote kommt von dort herbei.

Die einfachen Chorverse 1153/64 verdecken den Vorsprung, den der eilende Bote vor Agauë und Kadmos hat, die die Leichenteile des Pentheus tragen.

Aulische Iphigenie:

I. Stas. mit anwesendem Agamemnon 543 89: Der Vorsprung wird verdeckt, den der eilende Bote vor dem langsameren Zug hat, in dem Klytaimestra und Iphigenie herankommen.

II. Stas. 751/800: Eine Zwischenhandlung wird nicht verdeckt.

III. Stas. 1036/97: Iphigenie erfährt von der Mutter, daß sie geopfert werden soll.

Auch hier wird eine längere Zeitspanne durch Chorverse, denen die strophische Entsprechung fehlt, verhüllt: Die Verse 1509/31 verschleiern die Zeit, während der Iphigenie geopfert und von Artemis gerettet wird.

Vom Standpunkt unserer Untersuchungen aus läßt sich der Rhesos weder in die Entwicklung der klassischen noch der nachklassischen Tragödie genetisch einordnen. Er entpuppt sich vielmehr als das Werk eines Dichters, der in der Technik der Komposition und im Aufbau der Handlung bewußt archaisiert, aber dabei dennoch von der Praxis seiner Zeit beeinflußt ist, so daß die Anlage des Stücks eine gewisse Eklektik zeigt, wenn anders man diesen Ausdruck hier verwenden darf. Der Rhesos hat keinen Prolog, entspricht damit der allerältesten Tragödie, wie sie sich in den Hiketiden und Persern des Aischylos zeigt, später nie wieder. Die Praxis einer viel späteren Zeit dagegen repräsentiert die Parodos, die kom-

matisch ist. Diese finden wir ja erst, da der Prometheus nicht in Betracht kommt, in den späteren Stücken des Sophokles und bei Euripides, zuerst in der Medea, also frühestens in den 30er Jahren des V. Jahrhunderts. Die ganze Handlung, die eine Episode aus dem großen Drama des Trojanischen Krieges darstellt, eigentlich die Dramatisierung eines interessanten Moments aus dem Epos ist, ist der der aischyleischen Tragödie ähnlich. Die Ähnlichkeit zeigt sich weiter an der starken Beteiligung des Chors an der Handlung. Sie ist indessen in vier logischen Hauptteilen aufgebaut, was, wenn auch nicht unbedingt sicher, so doch immerhin nicht unwahrscheinlich, auf die Beeinflussung durch die Regel von den fünf, bezw., da hier der Prolog und überhaupt eine tiefere Exposition fehlt, von den vier Hauptteilen der Handlung schließen läßt. Einen Hauptteil der Handlung bildet das I. Epeisodion 52—223: Im Griechenlager zeigt sich unruhige Bewegung und Fackelschein, was auf Aufbruch hindeutet. Um die Bedeutung dieser Erscheinung zu erforschen, schleicht sich Dolon in das Lager der Griechen. Einen weiteren Abschnitt enthalten das II. Epeisodion und der Anfang der Exodos. Im II. 264—341 meldet ein Bote die Ankunft des Thrakers Rhesos, zu Beginn der Exodos 388—564 kommt dieser selbst, um Hektor zu helfen. Ein neuer Hauptteil beginnt von 565 an, mit dem Auftreten des Odysseus und Diomedes. Sie haben den Dolon auf seinem Gang ins Griechenlager getötet. Beide wollen nun Hektor oder Aineias töten, aber Athene erscheint und rät ihnen, Rhesos zu überfallen. Nach ihrem Weggang dorthin beruhigt Athene noch Paris, der in Unruhe ist über griechische Späher. Bald kehren Odysseus und Diomedes, nachdem ihnen das Wagestück gelungen ist, mit den Rossen des Thrakers zurück. Den sie verfolgenden Chor täuschen die beiden und entweichen. Den letzten Teil der Handlung eröffnet das Auf-

treten des Wagenlenkers des Rhesos 728, von dem Hektor und die andern Trojaner das Unglück erfahren. Damit sehen wir, daß das Verhältnis zwischen Epeisodion und Hauptteil der Handlung genau so ist, wie im ganzen Verlauf der griechischen Tragödie, daß beide genau so wenig übereinstimmen wie dort, und daß das Stasimon demnach eben so wenig die Hauptteilung der Handlung angibt. Das II. Stasimon 342/78 mit anwesendem Hektor verdeckt den Vorsprung, den der Bote vor Rhesos hat. Daß aber das I. Stas. 224 63 eine Zwischenhandlung nicht verschleiert, und der Dichter auch nicht den Versuch macht, eine einzuschalten, entspricht der Praxis der letzten Stücke des Sophokles und der des Euripides. Diese eigentümliche Vermischung von Praxis älterer und jüngerer Zeit spricht ganz und gar gegen den Versuch Oeris (a. a. O. S. 115 Anm.), den Rhesos in die frühesten Jahre des Sophokles zu setzen, oder sogar jenem zuzuschreiben. Unseren Beobachtungen widerspräche indes nicht eine Datierung in die letzten Jahre des V. Jahrhunderts. Auf wesentlich spätere Zeit weist vielleicht eine weitere Beobachtung der Technik, die ich allerdings nur sehr vorsichtig aussprechen möchte. Es ist nämlich an allen Stellen, wo tiefe logische Einschnitte sind, die Bühne von Schauspielern leer. Dies ist wahrscheinlich der Fall nach 223, aber, da Hektor unmittelbar nach dem Stasimon da ist, nicht unbedingt sicher; sicher fehlen indes bei den beiden anderen logischen Caesuren Personen, nach 564 und nach 727. Diese Erscheinung läßt sich vielleicht auf die Beeinflussung durch eine zur Zeit der Entstehung des Rhesos schon vorhandene, durch regelmäßiges Leerwerden der Bühne charakterisierte Akt-einteilung zurückführen, wie wir sie oben (vgl. S. 56 ff.) entwickelt haben. Damit hätten wir Eklektik auch in der äußeren Einteilung: Der Dichter verwendete demnach die Chorpartien nicht als ἐμβόλιμα, sondern vollzöge die Ein-

teilung der dialogischen Teile in Epeisodia nach der Praxis der klassischen Zeit, markiere aber das Ende der Akte nach dem Muster der eigenen Zeit.

Auch die Untersuchungen über Euripides und den Rhesos erläutere eine Tabelle:

Tragödien	Die Stasima fallen in logische Einschnitte der Hdlg.		Die Stasima fallen nicht in logische Einschnitte der Hdlg.		Logische Einschnitte der Hdlg. mitten im Epeisodion	
	Ohne Personen	Mit Personen	Ohne Personen	Mit Personen	Ohne Personen	Mit Personen
Kyklops	I.	—	—	II.	—	—
Alkestis	I.	—	II.	III.	746 47	—
Medea	—	I.*) II.*) III.	V.²)	IV.	—	—
Hippolytos	III.	—	II.	I.	—	489 90 u. 855 56
Hekabe	II.	III.	—	I.	—	—
Herakliden	—	I. II. III.	—	IV.	—	—
Andromache	III. IV.	—	II.	I.	—	544 45
Hiketiden	IV.	II.	III.	I.	—	394 95
Herakles	III.*)	—	I. II.*)	—	—	513 14 u. 1152 53
Ion	II.*)	—	I. III.	—	—	400 401 u. 969 70
Troerinnen	—	II.*) III.*)	—	I.*)	—	705 06
Elektra	I.	—	II. IV.²)	III.	—	595 96 u. 961 62
Taur. Iph.	III.	—	II.²)	I.	—	577 78 u. 988 89
Helena	III.	—	II.	I.	—	514 15 u. 864 65
Orestes	—	I.	II.	—	1548 49	1097 98
Phoinissen	I. III.	—	IV.	II.	—	1583 84
Bakchen	IV.	—	II.	I. III.	—	351 52 u. 656 57
Aul. Iph.	II.*) III.	—	—	I.	—	1337 38
Rhesos	I.*)	—	—	II.	564 65 u. 727 28	—

²) Das Stasimon verdeckt eine Zwischenhandlung, die nicht länger dauert als das Absingen der Chorverse.

*) Das Stasimon verdeckt gar keine Zwischenhandlung.

Nach alledem können wir mit Bestimmtheit behaupten, die klassische griechische Tragödie hat eine feste äußere Einteilung der Handlung nicht gekannt, aber bestimmte Richtlinien für das Entstehen von fünf Akten gegeben.

Wenn wir das Ergebnis unserer Untersuchungen auf die Interpretation des XII. Kapitels der aristotelischen Poetik anwenden, so ist die bisher aus ihm gefolgerte Auffassung über die Hauptteile der Tragödie, insbesondere die über das Entstehen der Akte, falsch. Die hier aufgeführten Teile haben mit der Haupteinteilung der Handlung, mit Akten, nichts zu tun; Aristoteles zählt hier vielmehr die rein formalen Teile auf, die sich durch das Zusammenspiel zwischen Chor und Schauspieler im Uranfang ergeben hatten, und in die man auch später, selbst als man eine bestimmte Technik des inneren Aufbaus der Handlung erzielt hatte, die Stücke einteilte. Man berücksichtigte bei dieser Teilung eben nur jene beiden Elemente der Tragödie, Chor und Schauspieler, nicht die eigentliche Handlung. Diese Erscheinung erklärt sich nur aus dem großen Ansehen, das der Chor während der ganzen klassischen Tragödie genoß. Damit ist leicht begreiflich, warum Aristoteles hier Prolog, Parodos und nachfolgendes Epeisodion wie drei selbständige Teile aufzählt, woran Oeri (a. a. O. S. 118 ff.) so großen Anstoß nimmt: Die Parodos war zunächst ein abgeschlossenes Ganze, wie das Stasimon; obwohl sich diese aber später wegen des oben ausgeführten Unterschieds in der Funktion vom Stasimon mit den folgenden Dialogpartien eng verbinden konnte, behielt man dennoch, wie in den übrigen Teilen der Tragödien, die alte, formale Einteilung ohne Berücksichtigung der Handlung bei. Unmöglich ist Oeris Annahme, Aristoteles meine hier

nicht die klassische Tragödie, sondern die seiner eigenen Zeit, in der die Parodos schon Ähnlichkeit mit der in Senecas' Tragödien zwischen dem I. und II. Akt stehenden Chorpartie gehabt habe. Ob die Entwicklung zu Aristoteles' Zeit schon soweit fortgeschritten war, vermag ich nicht zu entscheiden. Jedenfalls kann er aber hier eine derartige Form der Tragödie nicht meinen. Denn ein Chorlied zwischen Prolog und I. Epeisodion, das in Form und Inhalt den übrigen Chorliedern gleich oder ähnlich ist, also den Charakter als Form der Chorbewegung aufgegeben hat, ist erst dann möglich, nachdem die Tragödie die oben (vgl. S. 56 ff.) ausgeführte Entwicklung durchgemacht hat. Handelte Aristoteles aber über eine solche Form der Tragödie, dann hätte er schwerlich Chorlieder und dialogische Partien wie gleichwertige Bestandteile nebeneinander gestellt, ja er hätte kaum die Chorlieder in Stasimon und Parodos geteilt. All das ist nur in der klassischen Tragödie möglich.

Die Zitate richten sich nach folgenden Ausgaben:
Aeschylis tragoediae, ed. H. Weil, Leipzig 1910.
Sophoclis tragoediae, ed. S. Mekler, rec. Dindorf, Leipzig
1911.
Euripidis fabulae, rec. Gilbertus Murray, Oxford.

Lebenslauf.

Ich, Hugo Holzapfel, wurde am 5. November 1891 als Sohn des Postsekretär Heinrich Holzapfel und seiner Ehefrau Elise, geb. Dilleuth, zu Grebenhain (Kreis Lauterbach) geboren und bin evangelischer Konfession. Nach Versetzung meines Vaters nach Stockheim (Hessen) besuchte ich die dortige Volksschule von Ostern 1898 bis Ostern 1901. Darauf trat ich in das Wolfgang-Ernst-Gymnasium zu Büdingen ein, dem ich 9 Jahre angehörte. Seit Ostern 1910 widme ich mich dem Studium der klassischen und germanischen Philologie. Zunächst studierte ich vier Semester in Gießen, dann ein Semester in München. Im W.-S. 1912/13 kehrte ich nach Gießen zurück und studierte dort bis W.-S. 1913/14. An Vorlesungen und Übungen nahm ich teil in Gießen bei den Herren Professoren Behaghel, Hirt, Immisch, Kalbfleisch, Koerte, Laqueur, Messer, Siebeck, Walde, Watzinger und bei Herrn Privatdozent Dr. Hepding, in München bei den Herrn Professoren Crusius, Paul, Vollmer und bei Herrn Privatdozent Dr. Zucker. Herrn Professor A. Koerte verdanke ich Anregung und Förderung der vorliegenden Arbeit. Ihm sage ich für sein Wohlwollen aufrichtigen Dank.



